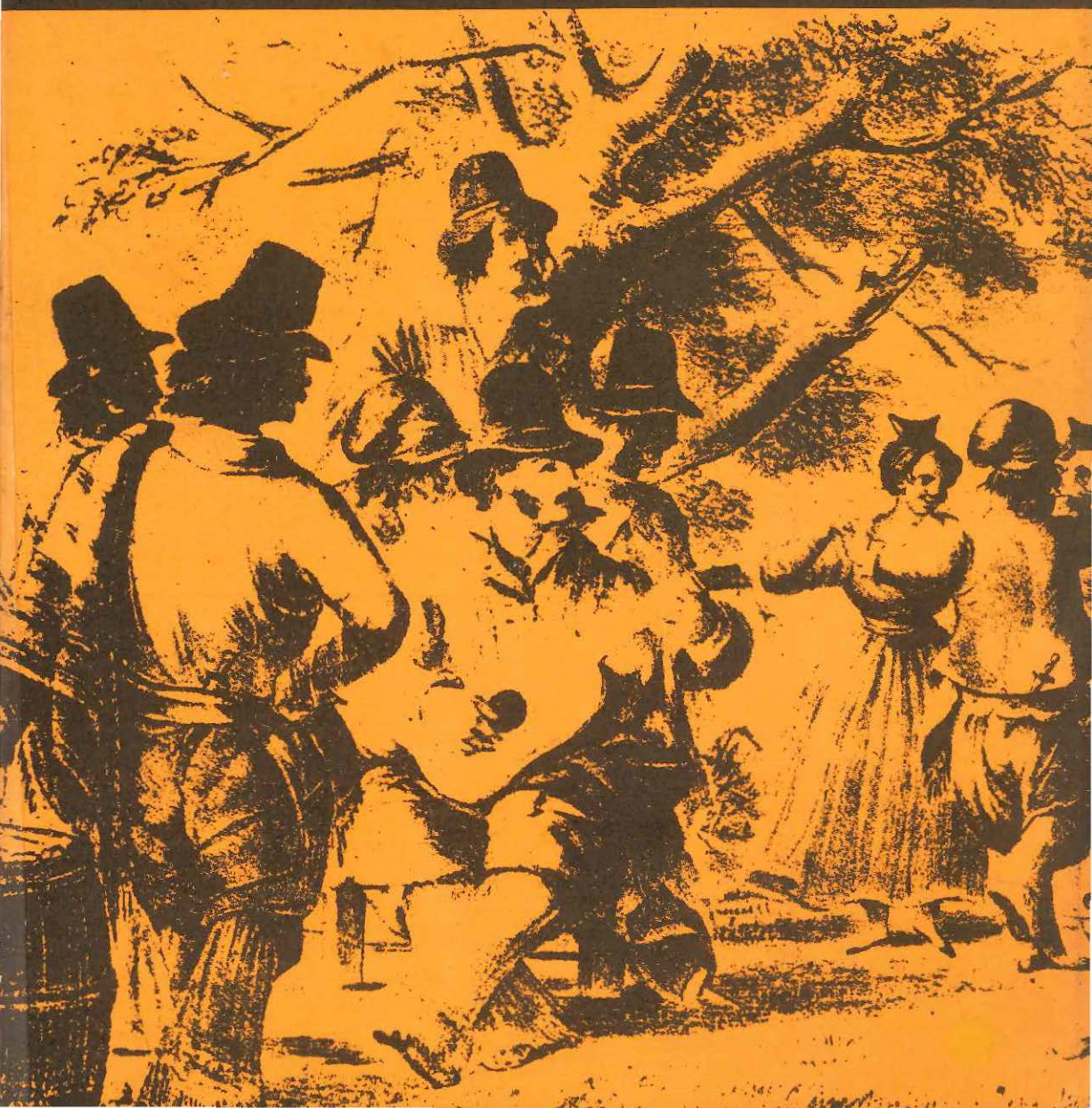
Lic. MIRTA AMARILLA CAPI

LA MUSICA EN EL URUGUAY



LA MUSICA EN EL URUGUAY

NOTA CIRCULAR Nº 320/83/MCT.
EXP. 1898/83
RC. 56/82/83

Montevideo, 22 de junio de 1983.-

SEÑOR DIRECTOR O JEFE DE . . . . . .

PRESENTE.-

El Consejo de Educación Secundaria Básica y Superior, dictó la siguiente resolución:

"1º)Autorízase el uso por parte de los alumnos de 1er. año de Ciclo Básico, de la obra "Música en el Uruguay" de la cual es autora la Profesora Lic.Mirta AMARILLA CAPI, debiendo figurar en la bibliografía de la asignatura y en las listas bibliográficas de las Bibliotecas Liceales.

2º)Las Direcciones Liceales y Jefaturas respectivas notificarán la presente Resolución a los profesores correspondientes de la asignatura y al personal de la Biblioteca Liceal.".-

Saluda a usted, atentamente.-

Vº Vº

INSP.

ELEUTERIO GONZALEZ
Secretario General

ADVERTENCIA
La copia parcial o total no autorizada de esta publicación esta penada por la ley.

Lic. MIRTA AMARILLA CAPI

LA MUSICA EN EL URUGUAY

MONTEVIDEO
1992

© Mirta Amarilla Capi

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en Uruguay

PROLOGO

La historia de la música uruguaya se gestó junto a las otras artes en la realidad social, política, religiosa y económica de su tiempo.

Desde la fundación de la pequeña ciudad de San Felipe y Santiago en el no tan lejano siglo XVIII, nuestro país comienza a recibir la influencia de la música europea, en la Iglesia, el Teatro y el Salón Colonial.

Receptivo al arte, pronto el nativo hace su incursión en la ejecución instrumental y vocal, realizando sus primeros esbozos en el pentagrama.

Románticas y sencillas piezas para piano escritas por los aficionados a la composición son impresas y difundidas, siguiéndoles otras de más aliento. Mientras los precursores cumplían su noble misión de enseñar el sublime arte, las danzas europeas llegadas al Plata dan origen a algunas danzas folklóricas.

La música negra da un aspecto más pintoresco a la novel ciudad, irrumpiendo en los principales escenarios la Opera Italiana que sin discusión iniciaba su reinado también en el Nuevo Mundo.

La preocupación por la difusión de los orígenes de la cultura musical uruguaya, nos conduce a presentar esta primera edición de nuestro pasado musical, que será complementada con la evolución del acervo musical uruguayo que florece al surgir los grandes creadores del siglo XX.

Hemos tenido como objetivo organizar los capítulos y adaptarlos al programa vigente de Educación Musical de Enseñanza Secundaria correspondiente al primer año.

El lector tiene, en el desarrollo de los numerales, desde las manifestaciones aborígenes hasta el cancionero infantil.

Hechos históricos, ejemplos musicales, documentos e ilustraciones complementan la obra.

Al hacer incursión en un tema tan querido, no podemos dejar de mencionar al pionero investigador, Prof. Lauro Ayestarán, debido a que la obra realizada por el reconocido musicólogo en el Uruguay, es fuente permanente de consulta de todo investigador; y por tal razón lo citamos frecuentemente en este trabajo.

Agradecemos a la Prof. Sra. Flor Ma. de Ayestarán por autorizar la reproducción de ejemplos musicales que pertenecen al archivo Lauro Ayestarán.

Agradecemos también a la Biblioteca Nacional, al Museo Histórico Nacional, Teatro Solís e Intendencia Municipal de Montevideo, por la colaboración prestada.

El Uruguay y el Plata
Vivían su salvaje primavera;
La sonrisa de Dios de que nacieron
Aun palpita en las aguas y en las selvas.

J. Zorrilla de San Martín

LAS MANIFESTACIONES MUSICALES INDIGENAS

Luego que Cristóbal Colón descubriera el Nuevo Mundo, el 12 de octubre de 1492, muchos fueron los navegantes que siguieron su ruta para descubrir y conquistar otros lugares del Continente Americano. Llegaron los españoles al Río de la Plata, al mando de Juan Díaz de Solís, en 1516.

Nuestro territorio, según las referencias que poseemos de los historiadores de la época, estaba poblado, en el Sur, por los Charrúas y por otras tribus en el resto.

Los Charrúas siempre se mantuvieron hostiles al conquistador y luego de cruentas luchas fueron exterminados en 1832, no quedando vestigio en nuestra música de sus primitivas manifestaciones.

Los indios practicaron danzas, cantos y poseían instrumentos musicales, BOCINAS, TROMPAS, ATAMBORES, que utilizaban en las distintas etapas de su vida nómada. Se animaban en la guerra con las trompas y bocinas. EL ARCO MUSICAL ES INSTRUMENTO INDIGENA, nacido en América, y fue utilizado por nuestros indios.

Estaba fabricado con una rama de árbol, a la que le hacían dos orificios circulares en cada uno de los extremos. Luego se sostenían crines de animal atadas en cada extremo, quedando fijas tensas y en forma de arco, sin que pudieran soltarse. Este elemental arco se ejecutaba con una pequeña varita recta que mojaban con saliva y producía el sonido al deslizarla sobre las crines y hacerlas vibrar. Estas se colocaban sobre la boca, abriendo y cerrando los labios a fin de variar su sonido, según el relato que hiciera el investigador francés Domoutier al analizar el arco musical que ejecutó Tacuabé, cuando fue trasladado con su mujer a París junto con el cacique Vaimaca Perú y el médico de la Tribu Senaqué.

El arco musical de Tacuabé es un cordófono sin resonador, existiendo varias clases de arcos musicales en el mundo.

La tribu que se adaptó más fácilmente al colonizador es la de los indios Chanáes. Llegaron los misioneros de las compañías franciscanas y Jesuitas. Se radicaron primeramente los franciscanos en el Sur y los Jesuitas en el Norte de nuestro país. Los indios que aceptaron al colonizador, recibieron instrucción y compartieron un nuevo estilo de vida.

El instrumental utilizado en las Misiones Orientales era heterogéneo —arpa, violín, violoncello, guitarra, laúd, flautas, etc.— y lo ejecutaban los indios con bastante destreza en el servicio litúrgico y fiestas. Así es que los

indígenas participaron según sus posibilidades en los actos litúrgicos de la Iglesia Católica.

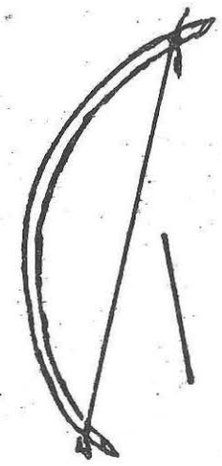
Acompañaron con instrumentos los cánticos y aprendieron a entonar con espontaneidad el canto gregoriano, conservando esta costumbre según las referencias históricas.

Cuando fueron requeridos para la guerra por los españoles llevaban sus pinkillos para el combate. Es un instrumento construido de caña, de unos 30 cms. de largo, con seis orificios circulares y uno cuadrado. La embocadura se corta en forma de bisel colocándosele un pequeño trozo de madera que cierra el tubo y dejando un pequeño orificio para el paso del aire.

Como vemos, el indio se mostró capaz de asimilar la música europea; lamentablemente, se desconoce si en su vida comunitaria indígena practicó otros instrumentos.

No todas las tribus que habitaban la Banda Oriental se sometieron al conquistador y algunas desaparecen luego de cruentas luchas.

La música autóctona que llegaron a practicar no fue pautada ni trasmitida oralmente, por esta razón carecemos de tradición indígena. El Uruguay es el único país de América que no posee reminiscencias, en su cultura, de los primitivos pobladores de su territorio.



Arco Musical

LA PENETRACION DE LA MUSICA EUROPEA

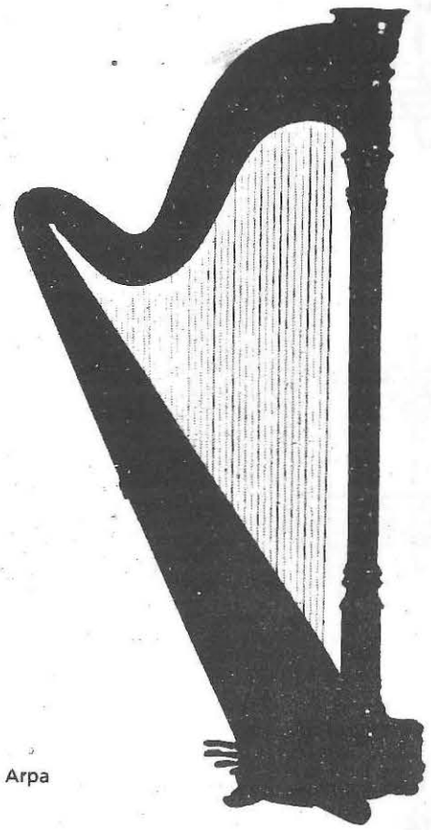
La penetración de la Música Europea fue un hecho muy significativo y decisivo para la cultura musical del país.

A partir del Descubrimiento de América se reiteraron los viajes y se procedió a la colonización. Los españoles llegados a estas márgenes del Plata transmitieron su estilo de vida, costumbres, religión y cultura. Como vimos en el capítulo anterior, nuestro país es el único de América que carece de tradición indígena.

La penetración se realizó en tres escenarios diferentes: LA IGLESIA, EL TEATRO y EL SALON COLONIAL.

Como es lógico, la música que se conoció al principio era "funcional", esto significa que cumplía ciertas funciones. Se hacían llamados a los pobladores de villas recién fundadas para comunicarles noticias, órdenes de guerra, para acompañar las danzas de salón o el oficio religioso.

La música pronto comienza a desarrollarse en las tres vías mencionadas, que presentan características diferentes, conforme al medio en el cual debieron difundirse, originando así el futuro acervo musical uruguayo.



Arpa

LA MUSICA EN LA IGLESIA

La iglesia es la primer Institución que practicará el arte musical, que luego se extenderá al Teatro y al Salón Colonial.

El canto religioso popular, representado por villancicos, pastorelas y salves, entre otros, son las primeras formas de penetrar al Templo. Se

acompañaban con arpa, vihuela y algunas veces violín. A fines del siglo XVIII se introduce el órgano, suplantando a los instrumentos ya nombrados.

El órgano era ejecutado por los "organistas" y "maestros" de capilla, personas competentes en la enseñanza y ejecución de la música sagrada. Se llegaron a cantar misas con acompañamiento de órgano y otros instrumentos realzando el conjunto las ceremonias litúrgicas. (*)

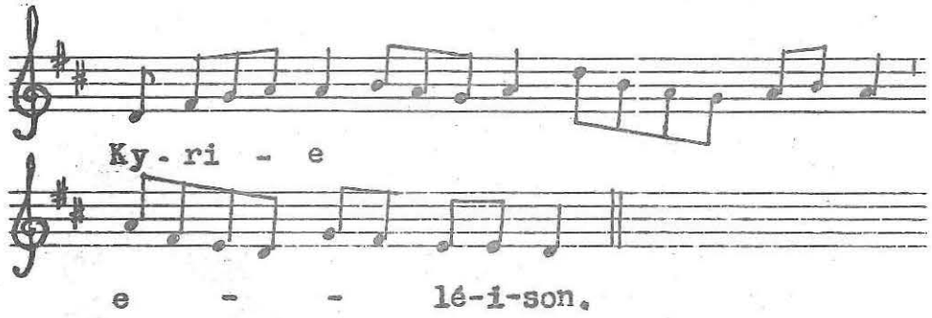
La música religiosa ejecutada en nuestra ciudad es sencilla, acorde con el medio en el cual se va a desarrollar.

El canto religioso es monódico o polifónico.

MONODICO: Canto a una voz, tiene una sola línea melódica.

POLIFONICO: Canto a varias voces, tiene varias líneas melódicas.

Se destaca la práctica del canto gregoriano en la Iglesia Colonial. Este es un canto tradicional de la Iglesia Católica. Se canta en latín a una sola voz, es canto sin medida, de carácter melismático.



Ejemplo del Kyrie de la Misa de Angelis
(Canto melismático)

Himno a la Virgen de los Treinta y Tres,
Maestro Alberto González (Canto silábico)

(*) El "armonio" también penetra al templo y le sigue en jerarquía al órgano, para acompañar la música religiosa hasta nuestros días.

Con respecto al canto polifónico, no existieron en el Montevideo Colonial centros en los cuales se cultivara la gran polifonía. Se conocieron piezas sencillas a tres o cuatro voces y motetes con acompañamiento de órgano y otros cánticos latinos.

Las primeras iglesias

En Montevideo: San Francisco, La Catedral, Capilla de las Hnas. de la Caridad.

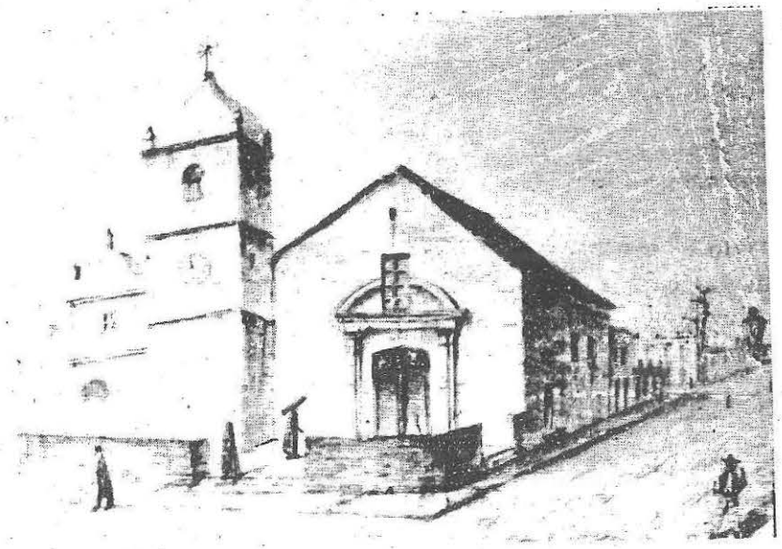
En el Interior: San Carlos, Dpto. de Maldonado.

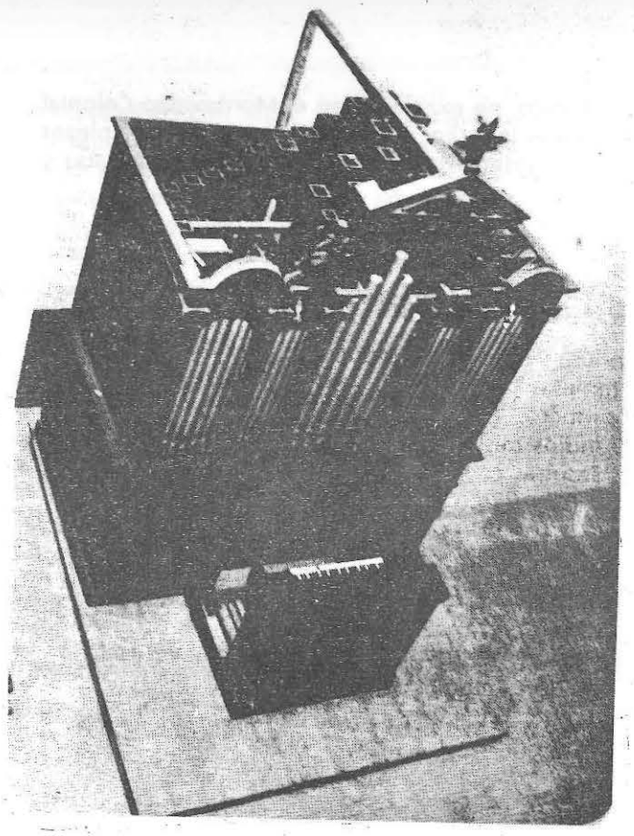
De los tres primeros templos que se erigen en nuestra capital, la Iglesia de San Francisco es el primero. Su construcción estuvo a cargo de los Jesuitas, ayudados por los indios misioneros, dos años antes de la fundación de Montevideo. Luego los Jesuitas ceden esta Iglesia a otra Orden, la de los Franciscanos, quienes abren un colegio al lado de la Iglesia.

Por sus aulas pasaron los hombres que nos dieron la Independencia, entre ellos nuestro prócer, el Gral. José Gervasio Artigas. Este colegio, llamado San Bernardo, tuvo hacia 1790 cátedra de estudios superiores, como ser Filosofía y Teología.

El edificio fue demolido en 1865 —erigiéndose el nuevo templo en Cerrito esquina Solís— (ubicación actual).

Antiguo Convento de San Francisco





Organo alemán de 1880
de la Iglesia de
San Francisco

Del antiguo Convento nos queda el Archivo musical religioso, muy importante para conocer el desarrollo musical desde el nacimiento de nuestra ciudad hasta fines del siglo XIX.

Contiene música sacra y numerosas obras escritas en el país durante el mencionado período. De las 194 obras completas manuscritas, algunas son de autor desconocido, otras de los clásicos universales y de autores extranjeros radicados en el país, como es la Misa de Ubeda.

Primera misa escrita en el Uruguay

Uno de los hechos más notables de la época colonial es esta Misa, por ser la primer obra escrita en nuestro país. Su autor, Fray Manuel Ubeda, religioso español nacido en 1760 en Valencia, llegó a nuestro territorio en 1801 y en 1802 escribió esta Misa para Día de Difuntos.

Ubeda fundó ese mismo año la ciudad de Porongos, en el Dpto. de Flores (actual Trinidad), al ser destinado por el Obispo de Buenos Aires a levantar una capilla en esa localidad. Falleció el 4 de mayo de 1823.

La histórica Misa para Día de Difuntos de Fray Ubeda, es para cuatro voces con acompañamiento de *"vajo y flauta"* y consta de las siguientes partes: Introito, Kyrie, Gradual, Ofertorio, Sanctus y Benedictus.

En los originales de esta Misa no aparecen las partes correspondientes a la voz de Soprano que debe haberse extraviado y que reconstruyó el gran investigador uruguayo Lauro Ayestarán, consultando en esta oportunidad a dos solventes músicos nuestros, los maestros Vicente Ascone y Alberto González Díaz.

Existe una perfecta relación entre el carácter de esta composición y la del pionero compositor. Destinada al oficio litúrgico de difuntos, es regular y simétrica en su estructura, serena y profunda en el efecto sonoro.

INTROITO

Misa de Ubeda

Varios son los músicos radicados en el país en esa época que escribieron música religiosa. Ellos son: Antonio Sáenz, Antonio Parodi, Manuel Mochales, José Calvo y José Giufra, entre otros.

La práctica de la música religiosa se fue perfeccionando y se llegaron a realizar ceremonias de esplendor, especialmente durante la dominación lusitana, al venir músicos brasileños con este fin.

Algunos de ellos, luego de pasada la etapa de dominación, mostraron su preferencia por Montevideo y no regresaron a su país. Esto contribuyó a ampliar el círculo de músicos solventes y serán un valioso aporte para los Conjuntos Instrumentales de la época.

Misa de Gloria a dos voces y órgano de José Calvo

De los manuscritos que se conservan de música religiosa, algunos revelan la influencia ejercida sobre la misma por el teatro y el romanticismo. Un ejemplo de ello es la Misa de Gloria de José Calvo.

La tradición del canto gregoriano y polifónico religioso latino se mantuvo en vigencia hasta la mitad del siglo XX en el Uruguay, celebrándose liturgias de gran brillo en los templos que cultivaron el arte lírico.

A partir del Concilio Vaticano se produce un cambio notable, al autorizarse en la liturgia cánticos en lengua vernácula en lugar del latín. Así comienzan a difundirse "misas criollas" escritas con temas y ritmos melódicos del folklore americano.

LA MUSICA EN EL TEATRO

Otro de los escenarios donde se difundirá música es el Teatro. Las actividades musicales que no cumplieron una función religiosa necesitaban de un lugar adecuado para su difusión.

Así es que las autoridades decidieron la instauración de una sala de espectáculos en el Montevideo Colonial.

La sala, además de contribuir a la extensión cultural por más de ochenta años, fue también un lugar donde el público podía distraer su atención de los momentos difíciles que vivía el país.

El nuevo teatro se construyó en 1793 y se llamó CASA DE LAS COMEDIAS. Estaba ubicado en la calle del Fuerte (hoy 1º de Mayo).

Era una modesta construcción con techo a dos aguas, revestido de tejuela, con dos grandes puertas en su frente que daban acceso al interior del recinto, una platea con piso de ladrillo y palcos en los costados laterales. Asistieron a la inauguración de nuestro primer Coliseo el Gobernador, don Antonio Olaguer y Feliú, el Alcalde, don José Cardozo y otras autoridades además del pueblo que curioso esperaba el novedoso acontecimiento.

La Casa de Comedias es el primer escenario público que tuvo Montevideo para la divulgación cultural con aceptación incondicional por parte de todas las clases sociales.

Las representaciones se realizaron en orden y el público nunca dio lugar a desórdenes graves a pesar de no estar acostumbrado a asistir a funciones teatrales.

El transporte de la cultura occidental al nuevo mundo, realizado por los colonizadores, ejerció desde los primeros tiempos una gran influencia sobre todos los pueblos americanos.

La tonadilla escénica

Este es un género teatral que presentaba un plan tripartito con una Introducción, la parte principal de la obra y un número final.

Hacia 1760 afirma José Subirá que *"La Tonadilla era un género teatral que dilataba los tradicionales intermedios musicales, durante la representación de las comedias"* (*). De tema variado y espíritu popular, lo literario y musical se asocian en ella indisolublemente.

Se granjeó el éxito en España, mientras en su plenitud, a fines del siglo XVIII, recibe la influencia de la música italiana.

(*) Tonadillas teatrales inéditas - pag. 16 - J. Subirá.

Se va extendiendo con Laserna y Esteve, sus principales cultivadores, ambos compositores al servicio de dos compañías madrileñas.

Las primeras tonadillas que se representaron en la Casa de Comedias fueron españolas, a "Solo", a "Dúo" y coro a tres y cuando intervenían más de seis personajes se llamaba "general".

Como hermana menor de la Opera, tenía Obertura, acción escénica, canto, dúos, tríos, coros, y música instrumental con orquesta pequeña, intermedios, etc.

Son 319 los títulos de tonadillas que figuraron en el libro de actuaciones de nuestro primer teatro. Indice evidente de su popularidad; además, las escritas en Montevideo, sirvieron para comentar destacados acontecimientos políticos.

La tonadilla decae hacia 1830, al igual que en España, pero es sustituida en nuestro Coliseo con la pujante Opera italiana y la Zarzuela.

El Melólogo

Nuestro teatro montevideano, al igual que los otros teatros americanos, conoció las formas escénicas que triunfaban en el teatro español, mientras duró la dominación de la corona.

Es así que se introduce el Melólogo, originalmente Melodrama. Es una obra de teatro hablada con un solo personaje y música sinfónica.

La función que cumple la música puede ser de fondo musical o intercalarse con la palabra para expresar mejor el sentimiento del declarante.

Fue junto con la tonadilla una de las formas más divulgadas. A principios del siglo XIX surgen los primeros intentos nacionales y será muy usado para finalizar los actos de la Casa de Comedias hasta la mitad de ese siglo. Se destacaron en este género tres poetas orientales: Juan Francisco Martínez, Bartolomé Hidalgo y Manuel de Araúcho; se conservan sólo los textos con indicación de la música que debía acompañarlos.

Este procedimiento de música y voz fue también empleado por grandes compositores, como Beethoven, Schumann, Bizet; y los comtemporáneos Schomberg y Milhaud dieron un importante aporte a este género.

La zarzuela

Mientras la Tonadilla Escénica y el Melólogo entraban en el ocaso, la Zarzuela española será el tercer género que suba a escena en nuestro primer Coliseo.

La Zarzuela española es un género que se comenzó a dar en uno de los lugares de residencia de los reyes de España denominado "La Zarzuela", en la época de Felipe IV.

Calderón de la Barca, en 1657, estrenó "El golfo de las Sirenas", zarzuela en un acto, y a partir de ese momento crecerá y se extenderá como un espectáculo teatral, declamado y cantado.

En el Montevideo Colonial se conocen hacia 1800, pero recién en 1854 se pusieron en escena las más importantes.

La zarzuela española tiene un género llamado "chico" y la zarzuela "grande". Es auténticamente española y a pesar de haber sufrido períodos de decadencia por la invasión de la ópera y la opereta, los compositores españoles siempre la hicieron renacer con éxito. Sus nombres están unidos a obras de verdadera envergadura artística.

Se conocieron en el Uruguay durante el siglo XIX y principios del XX, las mejores zarzuelas, obras que por su arraigo y lozanía recibieron el favor del público.

Autores como Chapí, Valverde, Guerrero, Chueca, Bretón, Luna, Serrano y Moreno Torroba son destacados exponentes de este género lírico nacionalista español.

La ópera italiana

El intento de los humanistas florentinos por revivir la tragedia griega hacia fines del siglo XVI, abrió las puertas a un nuevo género llamado Opera. Si el entusiasmo de los italianos por la Opera fue avasallante produciendo la extensión de la misma y grandes polémicas en Europa, no menos expectativa causó la llegada a América del grandioso espectáculo.

Entre la década de 1820 y 1830 se conocen en Montevideo las primeras arias de Operas italianas. El notable barítono Miguel Vaccani da a conocer arias de Paisiello y de Rossini en una reunión en la quinta de don Francisco Juanicó, en el Miguelete, a fines de 1824

Lentamente se van conociendo y en 1829 se dan audiciones de arias de "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Los montevideanos fueron así tomando contacto con el género operístico teniendo una breve noción del mismo hasta el año 1830.

El año 1830 es para todo oriental una fecha siempre recordada y querida: la Jura de la Constitución marca el nacimiento del Estado Oriental.

La primer opera completa. El Engano Feliz, 1830

Montevideo que participaba al igual que Buenos Aires y Río de Janeiro de las actividades musicales que nos llegaban del viejo continente, presenció en ese memorable año la puesta en escena de una ópera completa en la Casa de Comedias. Esta obra fue el "engaño feliz" del músico italiano Giácomo Rossini. Es una ópera cómica en dos actos que escribió G. Rossini (1792-1868) en 1812, en su juventud, revelando su talento para el género operístico.

Las figuras principales de este espectáculo estuvieron a cargo de Angelita, Marcelo y Pascual Tanni, dirigiendo el Mtro. Antonio Sáenz. Ese mismo año se puso en escena "Otello", de Rossini, en el mismo escenario.

Las reformas de la Casa de Comedias

La Casa de Comedias, abierta en 1793, tuvo, hasta su demolición en 1879, distintos nombres. Desde su apertura, las funciones se desarrollaron

con normalidad hasta la invasión inglesa de 1807. Durante la misma nuestro primer coliseo, que así también era llamado, permaneció cerrado para funciones culturales; en cambio se abrió para venta de casimires y otros artículos que eran desconocidos hasta ese entonces en Montevideo.

El invasor es derrotado y en setiembre de 1807 se retiran las fuerzas inglesas del Río de la Plata.

Se habilitó el teatro en 1808, con gran éxito. A partir de ese momento se prepara la Revolución y no faltaron las comedias sobre este tema en nuestro primer escenario.

En 1814 se le hace una refacción al teatro y en 1817 se introduce la costumbre de un juego de azar, las loterías de cartones dentro del teatro, que se extiende hasta la mitad de ese siglo.

En 1842 la Casa de Comedias cambia el nombre por "Teatro de Comercio", pasando luego a tener el de "Nacional" y por último en 1855 "Teatro de San Felipe y Santiago" (patronos de la ciudad), hasta su demolición en 1879. Al año siguiente en este mismo predio se levantó un nuevo teatro llamado San Felipe, dedicado especialmente al género chico, zarzuela, opereta, etc.

A principios del siglo XX, a pesar de su buen estado, se demolió y se erigió el Palacio Ortiz de Taranco, sede luego del Ministerio de Instrucción Pública. Actualmente es Monumento histórico y en él se encuentra un valioso museo. (Dependencia del Ministerio de Educación y Cultura.)

El Teatro Solís en la época de su inauguración

El Teatro Solís

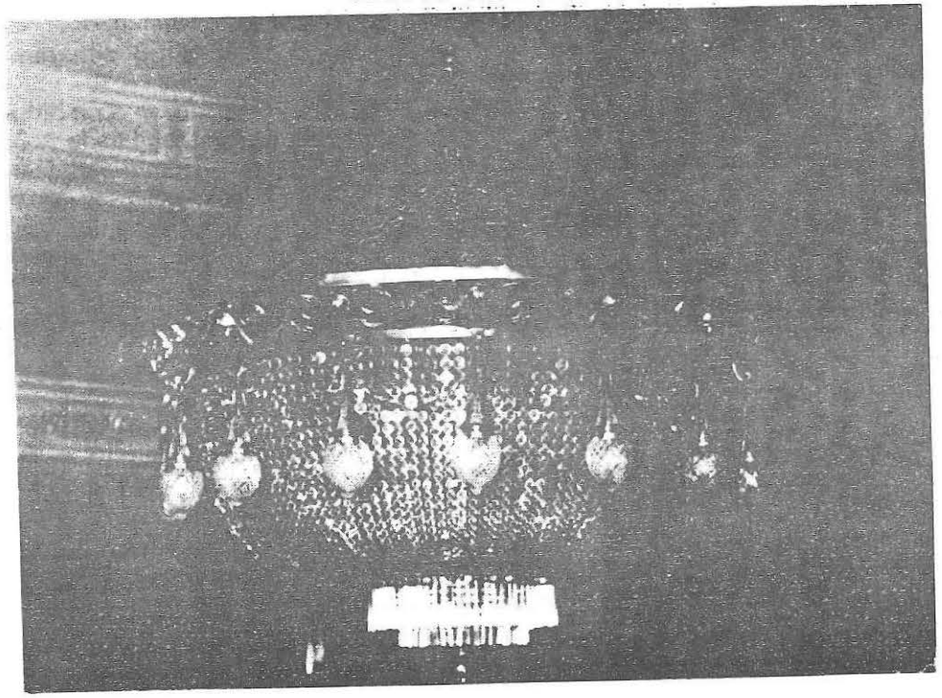
La introducción de la ópera italiana en el escenario montevideano planteó un serio problema. Nuestro humilde Coliseo no era adecuado para llevar a escena el magnífico género italiano.

Hacia 1835 se procede a la demolición de las murallas que habían servido para defender la ciudad y se planifica su remodelación. La ciudad comenzaba a desplegar sus alas y la erección de un nuevo Teatro era inminente.

La idea de la fundación del Teatro Solís surgió en el entreacto de un espectáculo del Teatro San Felipe. El Sr. Juan Martínez (figura principal en la realización del nuevo teatro) y el Sr. Antonio Rius, comentaban la falta de una sala amplia y confortable. De inmediato estos caballeros comenzaron a trabajar para hacer realidad su idea, que sería apoyada por toda la población. Con las personas más prominentes de Montevideo se formó un capital inicial (de acciones) que alcanzó la suma de ciento cincuenta mil patacones. El 25 de junio de 1840 quedó constituido el Directorio que había de tener a su cargo la erección del nuevo teatro.

Se compró el terreno y se encomendó al ingeniero italiano Carlos Zucchi la presentación de un plano. Este ingeniero había realizado interesantes tareas de urbanización en Buenos Aires y luego en Montevideo. El plano de Zucchi fue espléndido, pero la comisión no lo aceptó porque superaba el costo establecido.

Araña del Teatro Solís



Entonces la Comisión decidió que el constructor Javier de Garmendia presentara un nuevo plano, que se estudió y fue aceptado. Según las crónicas, es una reducción del hermoso plano que había hecho el ingeniero Zucchi.

En 1841 se inició la construcción, pero en 1843 se suspendió por causa de la guerra Grande. Habían llegado del viejo continente algunos materiales, mármol y madera para el Teatro. Lamentablemente el país se vio enlutado con la guerra y la ciudad de Montevideo sitiada tuvo que defenderse.

A pesar de la necesidad de recursos, los materiales destinados al Teatro no se tomaron para obras bélicas y se mantuvo el ideal de construir el mejor Teatro de América.

Finalizada la guerra Grande se continuaron las obras y llegaron nuevos materiales europeos para el gran Teatro que será templo de cultura y arquitectura de la novel ciudad.

Al reunirse nuevamente la comisión, varios accionistas fundadores habían fallecido, pero se presentaron otros, formándose una nueva comisión directiva, presidida por Juan Manuel Martínez (la anterior había sido presidida por Juan F. Giró).

Trabajaron con ahinco para reunir acciones y facilitar la financiación de la gran empresa, que algunos pesimistas creyeron descabellada.

El teatro se erguía majestuoso y causaba la admiración de los habitantes de la pequeña ciudad de San Felipe y Santiago, por la armonía de sus dimensiones y el buen criterio y gusto aplicados a los detalles finales.

A fines de 1855 llegaron de Francia los adornos y diseños que habrían de decorar y alhajar ese sueño que se hacía día a día realidad.

Los ojos asombrados de los pobladores asistieron a la culminación de una obra que se levantó mientras el país pasaba por una difícil situación económica, agravada por una guerra.

El entusiasmo, honradez y perseverancia de los pioneros de la Comisión nunca desmayó y una fría noche de junio el teatro quedó terminado con todos sus accesorios, coronando el esfuerzo emprendido en la década de 1840.

El nombre a darle al nuevo teatro fue causa de mucha polémica. Se propuso llamarlo "de la Paz", Solís, Teatro del Sol, de la Concordia, de la Armonía, de la Constancia, de Mayo, de Montevideo, etc.

Por fin se votó y prevaleció el de "Solís", en homenaje al descubridor de nuestro territorio.

Las localidades para el estreno estaban agotadas y algunas habían sido vendidas mucho tiempo antes a fin de ayudar a financiar la obra.

El teatro se inauguró el 25 de agosto de 1856; la enorme araña de 268 quinqués, alimentados primeramente a aceite, lucía con gran esplendor. Otro 25 de agosto de 1887, en función de gala, se inauguró la instalación eléctrica.

Luego que hicieron su entrada las autoridades, el Presidente de la República Gabriel Pereira, los Ministros y otras personalidades, se entonó el Himno Nacional, se leyó el poema que escribió para el novel teatro Francisco Acuña de Figueroa y luego de los discursos de rigor comenzó la primera

Teatro Solís

función, representándose la ópera "Hernani", del compositor italiano Giuseppe Verdi. Dirigió la orquesta el Maestro Luis Pretti y el rol principal de la ópera estuvo a cargo de la soprano Sofía Vera Lorini, que actuaba en Montevideo desde el año anterior.

La inauguración en 1856 del Teatro Solís, para 2.500 espectadores, es otro evento del siglo XIX que enriquece la historia y la cultura del país.

Es el Teatro Solís uno de los mejores de América y del mundo; tiene cuatro pisos con capacidad para 2.500 personas y su estructura lo emparenta con el Teatro "La Scala", de Milán.

Muy joven era aún el Teatro Solís cuando por obra del francés Juan Rabu se le agregaron los dos cuerpos laterales que luce actualmente.

En el Hall del Teatro se colocaron luego dos bustos: el de Florencio Sánchez y el de Eduardo Fabini, y varias placas, entre ellas la dedicada a Tomás Giribaldi, autor de la primer ópera uruguaya.

En los grandes logros siempre está presente el optimismo, la perseverancia y la dignidad de los dirigentes. El Teatro, eregido en una época difícil para el país, fue coronado por el éxito y se conserva como un ejemplo para las futuras generaciones del Uruguay.

LA MUSICA EN EL SALON COLONIAL

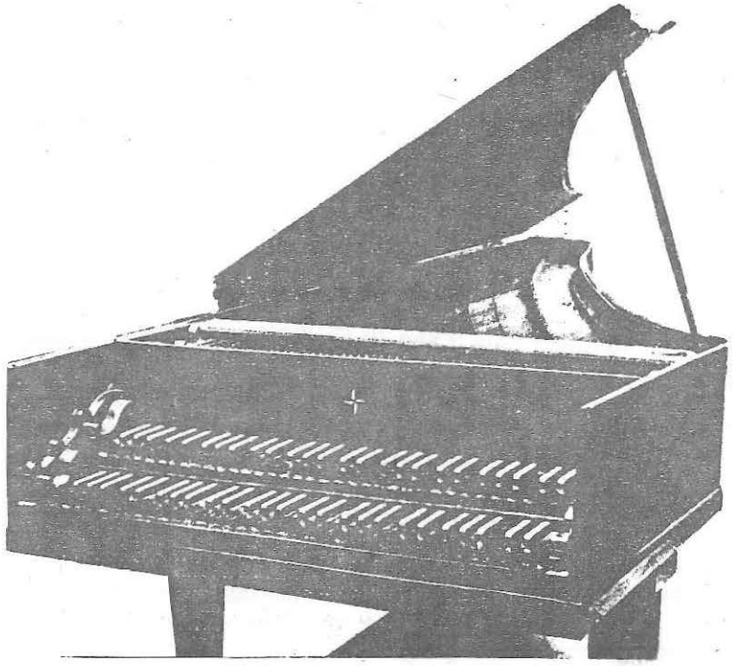
El Salón Colonial es otro de los lugares donde se ejerció el arte musical con gracia y decoro.

Los orígenes del Salón están en Europa; allí se daban cita las más grandes figuras europeas de la música y la literatura.

En el Uruguay el sencillo Salón toma vigencia en la época colonial. Se organizaron saraos (éstas eran reuniones vespertinas donde se recibía a los amigos). Allí se practicaron los juegos de mesa, música, danza y se discutían temas intelectuales o políticos.

Se conocieron las danzas cortesanas de origen europeo, las criollas y audiciones líricas. Se ejecutaba el arpa, clave, guitarra y piano. El Salón era el punto obligado de reunión de la sociedad de ese entonces que se ve ampliada con la llegada de figuras importantes de la vecina orilla. Estos son los emigrados argentinos: Sres. Echeverría, Sarmiento Mármol y Mitre entre otros que debieron abandonar el país durante el gobierno del Gral. Rosas. También en el Salón se crearán las primeras Sociedades Filarmónicas, que darán un gran impulso a la música instrumental en nuestro país.

Clave



Piano de cola

Las danzas

Este ejercicio, que se practicó con mucha gracia y elegancia por la juventud de la época, tiene dos etapas.

1a. - danza de pareja suelta hasta el 1840 aproximadamente.

2a. - danza de pareja tomada independiente a partir del 1840.

Desde los pueblos primitivos, el "conjunto armónico" de Música y Baile se conoce como una manifestación indisoluble. Unido se mantiene al paso de los siglos llegando a la cumbre de la evolución artística. Es un impulso instintivo y universal, para expresar sentimientos y recrearse.

En los salones europeos del siglo XVIII se usaron el Branle, la Contra-danza, el Minué, mientras que en el siglo XIX declina la gran popularidad de la contradanza, para reinar el Vals, la Polca, el Chotis, la Cuadrilla y la Mazurca.

En el Salón Colonial montevideano se conocieron numerosas danzas de origen europeo y algunas de ellas luego se folklorizaron.

Las principales danzas cortesanas ejecutadas en nuestro Salón fueron el Minué, la Contradanza, la Mazurca, el Vals, la Polca, el Chotis y la Gavota. Las folklóricas: el Minué Montonero, el Pericón, el Cielito, la Media Caña, Danza de las Cintas, etc.

Las danzas europeas, tradiciones de sus pueblos, llegaron a los salones de la aristocracia y de las cortes a lo largo de la historia. Las mismas integraron luego la Suite, tomando la danza la música instrumental desde su surgimiento.

Son danzas elegantes, ceremoniosas, majestuosas y se bailaban con graciosas maneras.

El Minué

El Minué es una de las danzas que por su popularidad ha ocupado un lugar relevante en la historia de la música.

El Minué proviene de la palabra francesa "menu", por su forma de baile, es un conjunto de pasos pequeños.

Su origen es una antigua danza popular francesa. En el reinado de Luis XIV de Francia, el Minué se convierte en danza cortesana por su música y coreografía, y no tardó en eclipsar a las otras danzas, pasando a presidir la enseñanza coreográfica.

Las parejas se formaban en fila con movimiento y pasos breves. Se iniciaba la danza con un saludo de corte y su desarrollo eran posturas sumamente galantes. Cada grupo de pasos correspondía a dos compases de tres tiempos.

El Minué tuvo un destino extraordinario no sólo como una de las principales formas de baile desde el Barroco, sino que también logró penetrar en la Sinfonía clásica. Presenta la forma ternaria - Minué Trío Minué. Otra característica que presenta es que el trío está invariablemente en un tono distinto del Minué. Si el Minué comienza en tono mayor el trío está en el de la dominante y si está en tono menor el trío debe estar en el relativo mayor o en el mayor del mismo tono.

Esta elegante danza se conoce en el salón montevideano hacia el 1752 y se convierte, junto con la contradanza, la Gavota y el Paspié, en danza predilecta de la sociedad colonial.

La difusión del Minué europeo se constató en América, al ser transplantado por el colonizador.

Luego declinó este baile académico y dio paso al *Minué montonero*, danza criolla de vida breve pero intensa.

La refinada danza se transforma en criolla cambiando su estilo y coreografía.

Entre 1829 y hasta pasado 1860 tuvo vigencia y se bailó en el salón y en la campaña.

Era danza de pareja suelta independiente del tipo de las "graves vivas" porque se alternaban movimientos lentos y graves, con otros vivos y ligeros.

Además el proceso de carácter migratorio que sufrió, transformó esta danza europea en criolla en el Río de la Plata, extendiéndose a otros países americanos, con connotaciones propias de los países que la adoptaron.

Ej. Minué Montonero — Esquema

1a. parte 3/4

2a. parte 3/8

3a. parte 3/4

La Contradanza

Danza inglesa denominada "Country dance" y es muy anterior a las otras denominaciones con que se conoce esta danza en Francia y España. Fue una ronda, un baile en círculo y el "Longway", ronda de frentes en la cual los caballeros y las damas se colocaban frente a frente en filas rectas. Las figuras son muy numerosas; grupos de tres, cambios de sitio, rodeos, cruces, cadenas, etc.

Muy conocida entre los campesinos ingleses en el siglo XVII, luego asciende a los salones de la corte y la bailan todos.

Más tarde, esta democrática danza inglesa llegó a París y se transformó de tal manera que se llamó Contredanse française, extendiéndose a España y Holanda. En el siglo XIX declina y da origen a otras dos danzas, la cuadrilla y los Lanceros.

La contradanza en el Uruguay es fuente generadora de otras danzas. Se introduce en el siglo XVIII y es popular hasta la mitad del siglo XIX. Se bailaba en el Salón, en el Teatro y en la campaña triunfando plenamente. Era baile obligado y básico de las fiestas públicas y privadas.

La coreografía de la Contradanza

Se mantienen las dos disposiciones ya nombradas, en rueda o calle. El maestro de ceremonias (bastonero) inicia el cambio de figuras. Son muy numerosas, se destacan, la Canasta, molinete, cadena, etc. Son inacabables estas figuras porque desde su origen los maestros de baile tenían el orgullo de crear siempre alguna nueva. Nótese que algunas de estas figuras se proyectarán en las danzas de nuestro folklore.

La Mazurca

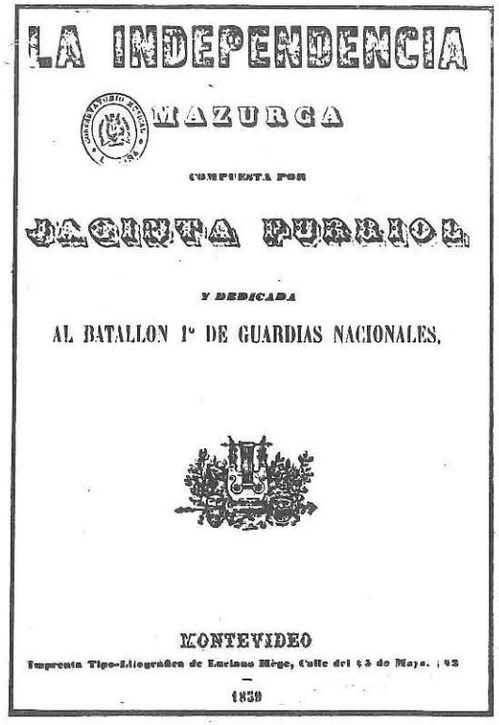
Danza tradicional de Polonia, cantada y bailada, que aparece en el siglo XVI. Pasa a Rusia, Alemania y luego a París y en el siglo XIX a Gran Bretaña.

En nuestro país se conoce a mediados del siglo XIX. Danza que ocupó la mente de los compositores románticos como Chopin y que se ejecutaba con cierto porte orgulloso, tendrá una distancia considerable con la mazurca que se practicó en el Uruguay. Pero igualmente se podrá apreciar que mantiene su estructura original.

esquema rítmico 3/4

Es una danza en tres cuartos de ritmo moderado, con un ligero acento en el segundo tiempo, terminando las frases en este mismo tiempo. Es característico el empleo de notas con puntillo.

En el Uruguay esta danza se conoce en el Salón Colonial y luego penetra al campo adoptando el nombre de Ranchera; al perder su vigencia cortesana, se transforma y perpetua en nuestra campaña como especie


LA INDEPENDENCIA

MAZURCA

COMPUESTA POR

JACINTA FURRIOL

Y DEDICADA

AL BATALLON 1° DE GUARDIAS NACIONALES.

MONTEVIDEO

1859

acriollada. Es danza de pareja enlazada, pasando luego a ser danza de pareja abrazada al tomar el nombre de Ranchera.

En la literatura para piano uruguaya del siglo XIX, aparecen Mazurcas escritas por los noveles compositores de la época.

Merece citarse Jacinta Furriol, oriental nacida en 1806, que es nuestra primer compositora, y escribió una Mazurca para piano titulada "La Independencia" dedicada al Batallón 1o. de Guardias Nacionales. La partitura impresa que hemos hallado en 1980 está en custodia del Museo Histórico Nacional y fue editada en 1859 en Montevideo. El hallazgo de esta partitura es un interesante documento histórico de la música para piano uruguaya. (*)

Otro compositor es Dalmiro Costa (1836-1901), Oriental, de un elevado estilo musical; escribió numerosas piezas para piano. Una es "Cantares", Mazurca de Salón editada en Buenos Aires.

Tomás Giribaldi, Oriental (1847-1930), autor de la primera ópera uruguaya, escribió La Mercantil, Mazurca para piano impresa por el Centro de publicaciones musicales F. Bernarecci de Barcelona.

El Vals

El Vals fue una moderna danza de pareja tomada (luego abrazada) independiente que llega a nuestro país antes de las invasiones inglesas. Su origen es europeo y siempre se lo disputaron Alemania y Francia.

El Vals es anterior al siglo XIX y no aparece en forma repentina. Se bailó durante largo tiempo con la denominación de "Laendler", "Alemana" y "Langaus". Luego se comenzó a usar la palabra Vals y se distinguía del Laendler, por su forma más rápida de ejecución.

Los primeros valses que se bailaron en las cortes despertaron cierto recelo y protesta y algunos países como Inglaterra no querían abandonar la contradanza.

El nuevo baile conquistó el mundo sin limitaciones y en el Congreso de Viena se comenzó a valsear y se continuó valseando cada vez más.

(*) Esta partitura se ejecutó para ilustrar el Ciclo Música Nacional por CX 6 emisora oficial y en 1981 en el Palacio Taranco en un Ciclo de conferencias sobre "la evolución de la música para piano uruguaya" a cargo de la autora de este libro.

LA INDEPENDENCIA

El Vals mantuvo, como cuando era un Laendler, su ritmo de tres cuartos, con el primero marcado.

Significó esta danza un acontecimiento en la sociedad colonial de la Epoca y fue el tránsito de las danzas de pareja suelta a la de pareja tomada. Otra característica que presentó es su rápida evolución a danza de pareja abrazada en el siglo XX, en el Río de la Plata.

Los aficionados a la composición en el Uruguay tuvieron predilección también por esta forma. Lo verifica las numerosas partituras de Valses que se han registrado en el siglo XIX.

El Vals, además, tuvo su irradiación en el Teatro y como sucedió con otras danzas se extendió al ámbito campesino. Se le denominó *Valsesito criollo*, cantado y bailado, acompañándose con guitarra o acordeón, muy florido al ejecutarse en este instrumento.

La Polca

Esta es una danza creada en Bohemia a principios del siglo XIX. El nombre checo significa "Medio paso" (pulka), quiere decir "paso alternado". Hacia 1835 se acepta en Praga, recibiendo la denominación de Polca; cuatro años más tarde llega a Viena y alcanza gran éxito.

En 1840 se baila por primera vez en el Teatro Odeón de París. Con extraordinaria rapidez, se extiende por toda Europa, cruza el Atlántico y llega a América.

Responde al siguiente esquema rítmico:

Esta especie penetra por la vía del Salón y del Teatro, hacia 1845, pasando al ámbito campesino para su transformación en una danza folklórica.

Al cambiar su fisonomía se deben citar la Polca rural, que tiene variantes en su paso; la polca de acordeón, que es la europea ejecutada con acordeón diatónico; la polca Canaria, que tiene sólo cuatro frases musicales, que corresponden a una cuarteta literaria octosílaba.

La Polca, para ser bailada, debe estructurarse sobre la base de 2, 4, 8, o 16 compases. Sus frases y períodos deben ser binarios.

Señalamos al comienzo que su nombre quería decir "medio paso", esto es media vuelta del cuerpo por cada paso entero o sea vuelta entera, se requieren dos compases.

En la Polca no bailada no es obligatoria la composición binaria, ni la estricta forma tradicional.

Dalmiro Costa, uno de nuestros primeros compositores, escribió una "Polca Militar" para piano.

El Chotis

Danza de los países de Europa Central, que se extiende rápidamente. En Inglaterra se le llama Polca germana.

Fue muy popular también en España donde se difundió como baile de parejas en compás de cuatro cuartos. Llega al Uruguay en 1852 y se baila junto con la Polca, el Vals y la Cuadrilla.

El Chotis es una danza en compás binario con secciones de ocho compases; tiene parecido con la Polca, pero su tiempo es más lento.

La Gavota

Esta forma de danza proviene de Pays de Gap, en los Bajos Alpes, en Francia. Los habitantes de este pueblo se llamaban Gavots, de ahí proviene el nombre de este baile popular, que pasó como otros del campo a la corte.

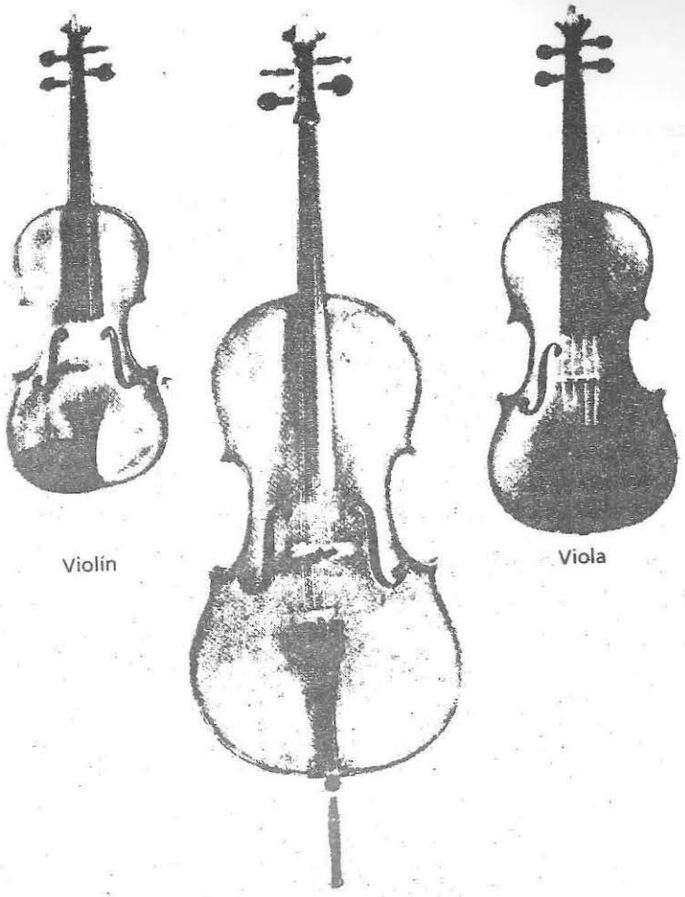
El arte musical culto de fines del siglo XVI la recibe junto con otras danzas y predomina en el período clásico.

Se puso de moda en el reinado de Luis XIV y su influencia se extiende hasta la Revolución francesa. Era costumbre en los salones de baile ejecutarla después de un Minué.

En el Uruguay se practica hasta mediados del siglo XIX en el Salón y en el Teatro. Es danza de pareja suelta independiente, de movimiento moderado en dos cuartos.

Las sociedades filarmónicas

El Salón Colonial fue un lugar de reunión y recreación de los habitantes del Montevideo colonial. Sus tertulias musicales-literarias, donde el acontecer político tenía siempre atentos a los concurrentes, será el ámbito donde nacerán las Sociedades Filarmónicas que precederán a las futuras orquestas.



Violín

Viola

Cello

Las Sociedades Filarmónicas estaban integradas con músicos profesionales y aficionados, que se propusieron ejecutar música selecta en conjunto.

Los maestros de capilla, primero, y luego otros músicos que se radicaron en el país, son los que se preocupan de la enseñanza de instrumentos, armonía, contrapunto y composición. El arte del canto lo impartieron excelentes cantantes que llegaron en el auge de la ópera italiana. El Salón Montevideano, que alternaba el ejercicio de la danza con la ejecución de algún instrumento, cambia su fisonomía, al iniciar las Sociedades Filarmónicas su actividad.

Señala Ayestarán que son siete las sociedades que se sucedieron entre 1827 y 1893.

La primera dio su concierto inaugural el 8 de julio de 1827, dirigida por Bernardino Barros, con un programa muy heterogéneo.

La segunda estaba a cargo del músico español Antonio Sáenz, que era director de la Casa de Comedias. En 1831 inicia sus conciertos públicos por espacio de cuatro años con gran éxito. Esta novel Sociedad Filarmónica tuvo

una actuación memorable en los festejos del tercer aniversario de la Jura de la Constitución en el año 1833.

La tercera fue creada en Minas durante la Guerra Grande, entre 1840 y 1850. Si miramos el Uruguay naciente de esa época comprendemos que la fundación de esta orquesta es muy importante e infrecuente en la vida musical del país. Su director fue Hermenegildo Arce, compositor minuano. De las otras cuatro Sociedades Filarmónicas que surgen, la cuarta y la quinta tuvieron vida muy breve.

La cuarta sólo dio un Concierto en la Casa de Comedias, dirigiendo Ignacio Pensel.

La quinta en 1850 dio también un concierto y la dirigió Manuel Mochales, músico español.

La sexta Sociedad Filarmónica se crea en 1853 con la dirección de Luis Preti en su primera audición y luego José Amamt. Esta filarmónica tuvo actuación muy relevante y dio a conocer obras en primera audición.

La última Sociedad Filarmónica se fundó en 1868 y durante veinticinco años actuó en forma continua. Fue una verdadera orquesta, que contribuyó a la evolución instrumental de ese período. Estuvo dirigida por el conocido músico Luis Preti.

LA FORMA HIMNO

Antecedentes

La palabra himno aparece en la primitiva liturgia católica. San Ambrosio, obispo de Milán (333-397), es un célebre prelado que introdujo el canto de los himnos, hasta entonces desconocidos en Italia y es el primero en reformar el canto cristiano y crear música eclesiástica de gran estilo.

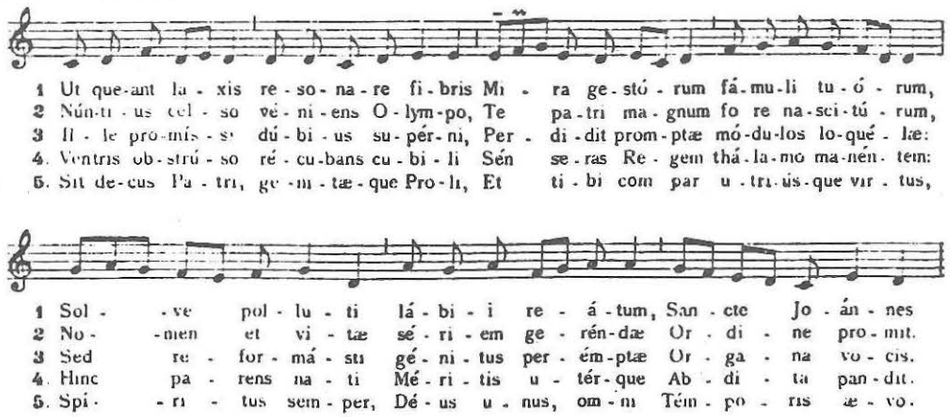
Los nuevos cantos fueron un reflejo de los que se habían difundido anteriormente y se adaptaron a la liturgia lentamente.

Uno de los más importantes himnos de la liturgia católica es *Ut queant laxis*, escrito para la festividad de San Juan. Este himno es muy conocido en la historia de la música porque dio origen al nombre de los sonidos musicales. (*) El himno ascendía y descendía con facilidad siendo dulce su tonalidad, como también su texto.

Texto del Himno de San Juan:

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuórum
*Sol*ve polluti
*La*bil reátum
Sancte loánes

Himno de San Juan


1 Ut que-ant la - xis re - so - na - re fi - bris Mi - ra ge - stó - rum fá - mu - li tu - ó - rum,
2 Nún-ti - us cel - so vé - ni - ens O - lym - po, Te pa - tri ma - gnum fo re na - sci - tú - rum,
3 Il - le pro - mís - si dú - bi - us su - pér - ni, Per - di - dit prom - ptæ mó - du - los lo - qué - læ:
4. Ventris ob - strú - so ré - cu - bans cu - bi - li Sén se - ras Re - gem thá - la - mo ma - nén - tem:
5. Sit de - cus Pa - tri, ge - ni - tæ - que Pro - li, Et ti - bi com par u - tri - úsque vir - tus,
1 Sol - - ve pol - lu - ti lá - bi - i re - á - tum, San - cte Jo - án - nes
2 No - - men et vi - tæ sé - ri - em ge - rén - dæ Or - di - ne pro - mit.
3 Sed re - for - má - sti gé - ni - tus per - ém - ptæ Or - ga - na vo - cis.
4. Hinc pa - rens na - ti Mé - ri - tis u - tér - que Ab - di - ta pan - dit.
5. Spí - ri - tus sem - per, Dé - us u - nus, om - ni Tém - po - ris æ - vo.

(*) Se debe a la feliz visión de Guido D'Arezzo, teórico benedictino italiano que tomó el nombre de las primeras silabas del Himno y dio nombre a las seis primeras notas de la escala (ut, re, mi, fa, sol, la).

En los países latinos se usan estas designaciones y se cambia el Ut por Do. La sílaba do deriva de la palabra latina "Domine", que significa Señor. Otros himnos famosos son: Pange lingue, Venid Creator y Te Deum, compuestos entre los siglos IV y IX.

Luego, con el auge de la polifonía, se escriben Himnos para varias voces continuando esta forma de cántico hasta nuestros días.

Existieron también himnos para celebrar acontecimientos de diversa índole según la costumbre de cada país.

Joseph Haydn, compositor del siglo XVIII (1732-1809), es autor del Himno Nacional de Austria, su patria.

EL HIMNO NACIONAL

Los himnos patrióticos son escritos para exaltar las fechas más gloriosas de un país.

Se ejecutan siempre en todos los actos oficiales de la Nación y son propios de los Estados modernos.

Nuestro *himno Nacional* es un símbolo patrio y uno de los más hermosos.

En 1828 se procedió a la creación de dos símbolos patrios. EL PABELLON NACIONAL Y EL ESCUDO.

El poema del Himno Nacional fue escrito por el poeta Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) y aprobado oficialmente por el gobierno del Gral. Fructuoso Rivera el 8 de julio de 1833.

El poema, concebido con once estrofas, tuvo una leve modificación: el distinguido poeta introduce una reforma en las estrofas del solo dándole un nuevo vigor, siendo aprobadas por el gobierno de Joaquín Suárez el 12 de julio de 1845.

La música del Himno

El músico húngaro Francisco José Debali (1791-1859) es el autor de la música del Himno Nacional. Su primer manuscrito es para piano en la tonalidad de Mi b mayor. La más conocida para este instrumento está en si b mayor y es la más apta para la entonación del pueblo.

El airoso himno, escrito en cuatro cuartos, presenta la siguiente estructura:

Introducción Instrumental — Coro — Solo — Coro

Con un Allegro se presenta la Introducción instrumental, entra el Coro entonando la primera estrofa del poema en forma de anacrusa, (*) sigue el Solo en tiempo Moderato y terminando el mismo un breve pasaje instrumental conduce nuevamente al Coro.

(*) Anacrusa - La nota (s) que preceden a un tiempo fuerte o acentuado.

EL NACIONAL.

LIBERTAD.

PARTE OFICIAL.

Exmo. Señor:

El ciudadano que suscribe autor del *Himno Nacional de la República*, declarado tal por decreto de V. E. de 8 de Julio de 1833, ha meditado, con el consejo de personas ilustradas, hacer una reforma en aquel *Himno*, poniéndolo mas al nivel de la altura de su asunto, y corrigiéndolo ademas de un tinte bien marcado, que en el se trasluce de las circunstancias y actualidad en que fue hecho, dandole un caracter mas vigoroso, y permanente para todos tiempos.

Actualmente, cuando a la *República* se presenta un porvenir de regeneracion, y acercandose el aniversario del gran dia *Constitucional*, el autor juzga que es oportuno, politico, y conveniente el presentar, como lo hace, á la sancion ilustrada de V. E. el referido *Himno Nacional* reformado, que adjunto acompaña; esperando que un decreto aprobatorio le dé aquel caracter y la publicidad debida.

En el presente *Himno* se conserva integro el *Coro* del antiguo, y la ultima estrofa.

V. E. sabrá resolver en todo con la ilustracion y dignidad que le distingue.

Dios guarde al Gobierno de la Republica muchos años.—Exmo. Sr.—*Francisco Acuña de Figueroa.*

—Montevideo Julio 12 de 1845.—Como lo pide, declarase Himno Nacional el corresjido por su autor y presentado alGobierno con esta fecha, admitiendose de rigurosa justicia, todo la variacion que ha sufrido el que fue declarado, con ese rango en el Decreto de 8 de de Julio de 1833. En consecuencia publiquese el nacramento presentado, el 10 de Julio, archivandose el original.

Rubrica de S. E.—Vasquez.

Himno Nacional de la República Oriental, reformado, y declarado tal por decreto del

SUPERIOR GOBIERNO *de fecha de 12 de Julio de 1845.*

SU AUTOR, EL CIUDADANO

D. Francisco Acuña de Figueroa.

CORO.

Orientales, la Patria, o la tumba,
Libertad, o con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia,
Y que heroicos sabremos cumplir!

Libertad, libertad Orientales!
Este grito a la Patria salvo,
Que a sus bravos en fieras batalla
De contrastes sublime inflamo.
De este don sacrosanto la gloria
Mercenarios tiranos tendad!
Libertad en la luz clamaremos,
Y muriendo, tambien libertad!
Coro—*Orientales, etc.*

Dominando la Iberia dos mundos
Ostentaba su altivo poder,
Y a sus plantas cautivo yacia
El Oriente sin nombre ni ser:
Mas, rejuste sus hierros trocando
Ante el dogma que Mayo inspiro,
Entre libres, y despotas fieros,
Un abismo un puente se vio.
Coro—*Orientales, etc.*

Su tramada cadena por armas,
Por escudo su pecho en la lid,
De su arrojo soberbio temblaron,
Los feudales campeones del Cid.
En los valles, montañas y selvas
Se oyeron con ruda altivez,
Retumbando con fiero estampido
Las cavernas y el cielo a la vez.
Coro—*Orientales, etc.*

Al estruendo que en torno resuena
De Atahualpa la tumba se alegra,
Y batiendo batiendo las palmas
Su esqueleto, venganza! gestor
Los patriotas al eco grandioso
Se electrizan en fuego marcial,
Y en su sangre mas viva rehumbra
De los Incas el Dios inmortal.
Coro—*Orientales, etc.*

Largo tiempo, con varia fortuna,
Batallaron libertes y amor,
Dispotando la tierra sangrienta
Palmo a palmo con ciego furor.
La justicia, por ultimo, vence
Domeñando las iras de un Rey;
Y ante el mundo la Patria indomable
Inaugura su ensaia, y su ley.
Coro—*Orientales, etc.*

Orientales, marcad la bandera,
De heroismo fulgente crisol;
Nuestras lanzas defienden su brillo,
Nadie insulte la imagen del Sol!!
De los fuertes cruza el gues
Se sorgentan y el codigo del
Venceremos inmunes y gloriosos
Como al arca sagrada Israel.
Coro—*Orientales, etc.*

Por que fuese mas alta su gloria,
Y brillase su precio y poder,
Tres dasdemas, oh Patria, se vieron
Te dominio gozar, y perder.
Libertad, libertad adorada,
Mucho cuestas tesoro sin par!
Pero vales tus goces divinos
Esa sangre que riega tu altar.
Coro—*Orientales etc.*

Ya a los pueblos un barbaro agita,
Removiendo su estinto furor,
Feut-teuton discordia cesteuse,
Daos mil tumbas recuerdos su horror!

Tempestades el Cielo fulmina,
Maldiciones descienden sobre el,
Y los libres adoran triunfantes
De las leyes el rico joyel.
Coro—*Orientales, etc.*

De laureles ornada brillando
La Amazona sobervia del Sud,
En su escudo de bronce reflejan
Fortaleza, justicia, y virtud.
Ni encadenes le humillan la frente,
Ni opresores le imponen el pié;
Que en seguridad sello su constancia
Y en bautismo de sangre su fé.
Coro—*Orientales, etc.*

Festejando la gloria, y el dia
De la nueva Republica al Sol,
Con reburbeno de purpura y oro
Engalana su hermoso arrebol.
Del Olimpo la bovida augusta
Resplandece, y un ser divinal
Con estrellas escribe en los Cielos,
Dulce Patria, tu nombre inmortal.
Coro—*Orientales, etc.*

De las Leyes el Numen juramos
Igualdad, patriotismo, y union,
Inmolando en sus aras divinas
Cleptas o fieros, y negra ambicion.
Y hallarán los que feroz insultan,
La grandeza del Pueblo Oriental,
Si contemplan la lanza de Marte,
Si tiranos, de Bruto el puñal.

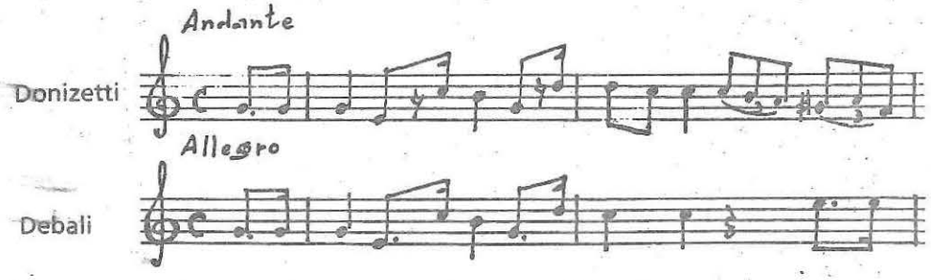
CORO.

Orientales, la Patria, o la tumba!
Libertad, o con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia,
Y que heroicos sabremos cumplir!

El tema del Himno responde al siguiente esquema rítmico, para el coro y el solo.

La música tiene influencia de la Opera italiana del siglo XIX. Recordamos que la penetración operística romántica fue tan avasallante que conquistó otras áreas de la composición.

Se compara el comienzo del Coro con la Opera Lucrecia Borgia, del compositor italiano Gaetano Donizetti (1797-1848).



Este ejemplo comparativo que presentamos no significa que Debali lo tomara expresamente para iniciar el canto, es un parentesco temático que se puede dar en cualquier compositor, sin que esto pueda significar plagio. Además tiene solamente un compás y medio con nueve notas, teniendo en cuenta que el segundo y cuarto tiempo del ejemplo que procede de Donizetti presenta un silencio de corchea. Por último señalamos que el acompañamiento es diferente del que realizó el músico italiano.

El proceso de gestación

La gestación de la música del himno nacional fue lenta. Las estrofas del Poema de Acuña de Figueroa, aprobadas oficialmente en 1833, clamaban por una música que poseyera en su estructura melódica y armónica una genialidad acorde.

Algunos de los maestros radicados en el Uruguay en esa época escribieron música para el himno. En 1840 y 1846 se llamó a concurso y de las partituras presentadas, ninguna fue aprobada.

Mientras tanto, el músico húngaro Francisco Debali, que también se había presentado al llamado para musicalizar el poema, continuaba sus esbozos y comienza a ensayar la partitura.

La música del Mtro. Debali lentamente se va popularizando y prende en el pueblo. Finalmente, el gobiero, en los decretos del 25 y 26 de julio de 1848, oficializó la música del Himno, declarando que su autor era Fernando Quijano. No debemos olvidar que en ese tiempo aún no había terminado la

Guerra Grande y por tal razón los medios de comunicación no serían en algunos casos totalmente veraces.

Sin embargo las partituras que circulaban en la época lo atribuían a Francisco José Debali.

Fernando Quijano, oriental (1805-1871), era actor y Director de la Casa de Comedias.

Desconocía la notación musical y el difícil arte de la composición. El Prof. Ayestarán expone muy claramente el proceso en su libro "La Música en el Uruguay", publicando parte del artículo que encontró felizmente el Prof. Hugo Balzo, aclarando la discrepancia que existía sobre la paternidad del Himno.

Asegura Debali en este artículo (*) que es el verdadero autor del Himno; pone por testigos a Acuña de Figueroa, que le mandó pedir desde Buenos Aires una copia del original, porque las que circulaban no eran auténticas, y al Sr. Pascual Costa y su hijo que vieron sus ensayos en el Teatro.

Debali era amigo de Quijano y declara en el mismo artículo: "En honor a la verdad debo decir que aquel señor tuvo efectivamente alguna parte en la composición de la música porque él fue quien me hizo penetrar del espíritu del Himno y en cierto modo del tono que debía asumir aquella; pero esto no quiere decir de ninguna manera que sea él su autor" (**).

Más adelante dice: "Ninguna recompensa he merecido por mi trabajo; pero al menos quiero que no se me usurpe la propiedad y legitimidad de mi producción".

La demora de este pronunciamiento en la prensa de la capital, según Debali, fue porque no se enteró de los Decretos y aparentemente no dominaba el idioma del país.

El artículo mencionado nunca llegó a ser desmentido por Fernando Quijano. Además de este artículo, en el cual Debali se declara autor, está la partitura original y el parentesco de la Introducción del Himno con una obra que había escrito Debali años antes.

El músico húngaro compuso mucha música, además del Himno Nacional. Entre ellas La Batalla de Cagancha.

Es pautada durante la contienda, según las crónicas, el día 29/12/839 cuando Rivera vence a la invasión rosista a nuestro territorio.

La obra es una fantasía descriptiva que indica los principales momentos de la batalla. El segundo cuadro, "La sorpresa", presenta un fragmento que tiene relación con la introducción del Himno patrio.

Si bien varios profesores han hecho mención a este caso, el primero en investigarlo fue L. Ayestarán.

(*) (**) Pág. 723 Ayestarán "La Música en el Uruguay" del diario "El Nacional". Montevideo, 23 de julio de 1855.

F.C. Debali. 2do. movimiento La Sorpresa. Fantasía Batalla de Cagancha

El Himno, con el transcurso del tiempo y mientras llegaba a su madurez, sufrió algunas leves reformas. En 1934 el gobierno encargó al músico italiano Gerardo Grasso, radicado en Montevideo, que hiciera una revisión de la partitura. En 1938, por otro Decreto, el Maestro Benone Calcavechia realiza otra revisión solucionando los problemas de acentuación métrica que se habían introducido con el tiempo y que estaban resueltos en las partituras originales.

En 1979, luego del informe producido por la comisión encargada del estudio de la partitura del Himno Nacional, con el propósito de proceder a su edición oficial, el Presidente de la República, Dr. Aparicio Méndez, decreta en el Art. 1o. que se realice la impresión de la partitura del Himno Nacional, original de Francisco José Debali, con "la modificación del Maestro Benone Calcavecchia, realizada para restaurar la versión original y facilitar la correcta pronunciación, aprobada por el Decreto del 20 de mayo de 1938. (*) Los otros artículos disponen las diferentes ediciones que se deben hacer del Himno, para piano, banda, orquesta, etc., como así también la grabación de placas discográficas y cintas magnetofónicas.

Francisco Acuña de Figueroa

Es el primer poeta nacional y distinguido entre los poetas de habla castellana de su época.

De padres españoles, nació el 3 de setiembre de 1791, falleciendo repentinamente el 6 de octubre de 1862.

(*) Decreto del 5 de junio de 1979

Luego de realizar sus primeros estudios en Montevideo, pasó a perfeccionar los mismos en Buenos Aires, donde estudió latín con el Maestro Presbítero Juan Domingo Achega, quien lo hizo penetrar en el campo de las letras.

Su padre había desempeñado cargos de jefatura en la administración colonial y al regresar a Montevideo, Francisco, en 1807, obtuvo un puesto en la Oficina de Hacienda mientras trabajaba también en el cultivo de las letras.

Vivió conforme al rango oficial en una situación cómoda hasta que en mayo de 1810 estalló la revolución.

Al año siguiente las fuerzas liberadoras triunfantes sitian Montevideo. Figueroa estaba muy ligado a su familia, a ciertos principios de educación y no se plegó a las fuerzas patriotas.

Más tarde dijo "no haber comprendido en su hora el impulso regenerador del movimiento americano, asustado por la conmoción que sufría el antiguo orden social". (*)

Como poeta se dedicó a rimar en varios metros todos los sucesos bélicos que conmovieron la ciudad. Caída ésta, se refugia en Maldonado, pasando luego a Río de Janeiro.

Regresa a Montevideo en 1813, cuando la Banda Oriental estaba gobernada por los portugueses, quienes le concedieron puestos administrativos en Montevideo y luego en Maldonado.

En 1825 la Declaración de la Independencia lo sorprendió y quedó prisionero. Pronto quedó liberado y no se le molestó.

En 1830 la nación, libre y soberana, comenzó su vida constitucional y la novel patria no desconoció a su primer poeta, cuando en 1833 le ofrendó el Poema del Himno, Canto patriótico que fuera aprobado oficialmente ese mismo año.

No tuvo Acuña de Figueroa verdaderas convicciones políticas y tampoco religiosas. Como poeta fue el primero en letras. Su copiosa obra, que no ha sido totalmente publicada, lo señala como una figura central y original en la primera etapa de nuestra literatura. Escribió también la letra de un Himno patriótico al Paraguay, oficializado por la República de ese país como su Himno Nacional.

Francisco José Debali

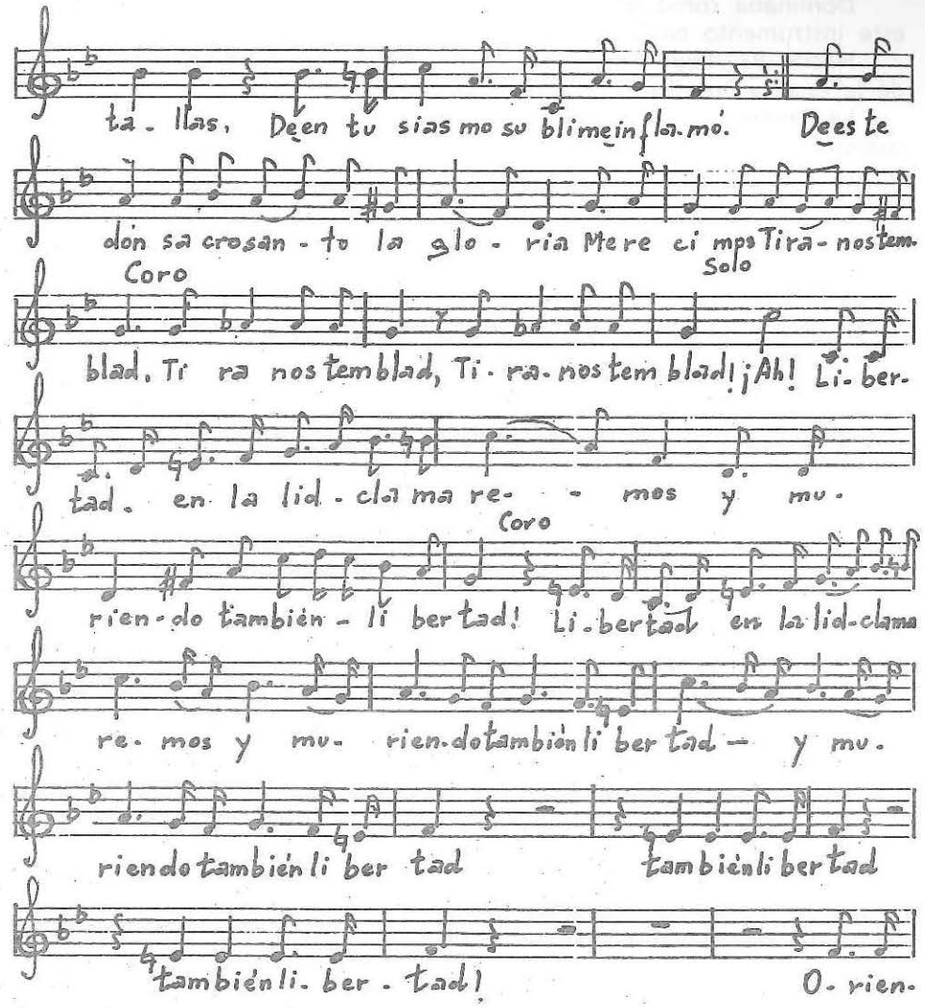
Nació en 1791 en Hungría realizando en su patria sus primeros estudios musicales.

Viajó a Italia donde perfeccionó y completó su formación en distintas disciplinas: compositor, ejecutante y director de Orquesta.

Su seria formación le permitió ocupar en Italia varios puestos: Maestro de Capilla de Ovda y Finale Marina, Músico Mayor de los Regimientos de Savona, Casal y Piamonte.

(*) Diccionario Uruguayo de Biografías, Dr. José M. Fernández Saldaña, pág. 23.

Coro
¡O-rien-ta-les la Patria o la tumba! ¡Li ber lad o con glo ria mo-
rir! ¡O rien ta les la Pa tria o la tum-ba! ¡Li. ber-
tad o con glo-ria mo rir! Es el vo- to que el al-ma pro-
nun . cia y que he roi . cos sa bre- mos cum plir es el
vo to que el al-ma pro nun-cia y que he roi. cos sa bre mos cum-
plir que sa . bre mos cum-plir, Sa-bre. mos cum-
plir, sa bre mos cum plir, sa bre mos cum plir,
Solo
Li . ber-tad, li ber tad O rien ta - les Es-te
gri to a la Pa-tria sal-vó! Que a sus bra-vos en fieras ba-


ta . llas, De en tu sias mo su blime in fla-mó. De es te
dón sa cro san - to la glo - ria Me re ci mos Tira - nos tem-
Coro
Solo
blad. Ti ra nos tem blad, Ti . ra . nos tem blad! ¡Ah! Li . ber-
tad. en la lid . cla ma re- - mos y mu .
Coro
rien-do también - li ber tad! Li . ber tad en la lid-clama
re . mos y mu- rien-do también li ber tad - y mu .
rien do también li ber tad también li ber tad
también li . ber . tad! O . rien-

HIMNO NACIONAL
Música: Francisco José Debali
Letra: Francisco Acuña de Figueroa

Dominaba como un virtuoso el clarinete, ocupando el primer atril de este instrumento en la Guardia del Rey de Cerdeña y como músico Mayor.

Hacia 1837 llegó al Uruguay y fue nombrado músico mayor de la banda de la Escolta Presidencial del Gral. Fructuoso Rivera.

La Fantasía descriptiva "Batalla de Cagancha" la escribió el 18/12/839, cuando el ejército del Gral. Rivera venció a los invasores rosistas en nuestro territorio. Originalmente para piano, la escribió Debali varios años antes que el Himno Nacional. Como ya expresamos en el capítulo dedicado al Himno, el segundo cuadro de la Fantasía tiene parentesco con la instrumentación del Himno.

Ejerció durante algunos años como director de la Orquesta del Teatro Comercio y del San Felipe. En estos escenarios actuaba Fernando Quijano, actor dramático, que había sido director de la Casa de Comedias, hombre de teatro que conoció Debali en el ejército.

Viajó a Buenos Aires como Director de Orquesta de la Compañía de teatro de F. Quijano, pero regresó al poco tiempo al negarse a usar divisas rosistas.

Como compositor, Debali escribió mucha música. El total de sus obras asciende a 143 y están en custodia del Museo Histórico Nacional.

Comprende: música religiosa, oberturas, fantasías, tríos, dúos, danzas, himno nacional y piezas para banda.

Lamentablemente, su obra es desconocida al no ejecutarse o grabarse. Su clásica escritura musical lo revela como un maestro en la instrumentación y la forma. La labor cumplida por Debali en nuestro país es de gran mérito además de la realizada en el extranjero.

En 1852 es nombrado músico Mayor del Batallón de Cazadores, teniendo que renunciar al no poder viajar al Interior por el reumatismo que contrajo durante el Sitio de Montevideo.

En 1855 reingresa al ejército como Maestro de la banda de música del Regimiento de Artillería del Cnel. Benigno Evia.

Debali se había casado en Italia y tuvo varios hijos. Uno, llamado José, nació en Montevideo y heredó el talento musical de su padre, llegando a ser un buen músico, y se radicó en Paysandú.

Francisco José Debali luego de transcurridos veintidós años de su arribo al Uruguay falleció en Montevideo el 13/1/859.

LA MUSICA

La música es el arte del sonido y sus principales elementos son: melodía, armonía y ritmo.

Pertenece junto con la literatura a las artes de acción (no estática), esto significa que deben ser continuamente recreadas en el tiempo.

Este arte que se produce con la organización del material sonoro existe desde los tiempos más remotos, y se conservan leyendas que dan testimonio del poder que ejercía sobre los hombres.

La música puede estar sujeta a la forma, que puede ser muy breve y sencilla o muy extensa por sus temas y desarrollos.

Puede ser vocal —instrumental— o vocal e instrumental, también puede ser sólo rítmica, como se encuentra en los pueblos primitivos o en algunas composiciones modernas.

Es valorada según su procedencia, por los elementos que comprende, a dónde es destinada, por la emoción que produce, etc.

Ha tenido a través de los tiempos su propio estilo según la característica de cada época.

El hombre, al cultivar la música, se encuentra subordinado al estilo y gusto en que vive. Pero el auténtico creador sobresale por su lenguaje y aporta nuevos elementos al futuro mundo musical.

Se hacen distinciones a fin de clasificar de alguna manera la música escrita o la transmitida de generación en generación por vía oral.

Si bien toda manifestación musical pertenece al mismo arte se acostumbra definir la misma según su procedencia.

La música culta

Comprende el área de la música que ha alcanzado alta calidad estética y depurada técnica. Son obras que se distinguen por la armonía que revelan entre su forma y su materia.

Existen en música, como en todas las artes, obras que por el perfecto acuerdo que evidencian, vivirán eternamente. La técnica es el conjunto de conocimientos prácticos para escribir una obra, pero no es suficiente, el compositor debe elevar su idea y sensibilidad, logrando así fusionar en un todo orgánico todas sus impresiones. La belleza de la inspiración, los detalles

técnicos de su construcción guardan relación y equilibrio con el contenido y su forma. Estas son las cualidades esenciales que encontramos en las obras de los grandes músicos.

La música folklórica

Comprende los cantos y bailes populares compuestos espontáñeamente desde tiempo inmemorial.

No es posible encontrar los autores de esta música.

En nuestro país surge junto a las provincias litoraleñas argentinas y Río Grande del Sur. El cancionero criollo y las danzas autóctonas tienen reminiscencia de antiguas formas que penetraron al país con la colonización. La música folklórica se trasmite por tradición oral, y cada generación la conserva y los cantores individualmente le aportan alteraciones inconscientemente.

La música popular

Esta es la música, como lo indica su nombre, que se adapta fácilmente al sentir del pueblo. Se escribe empleando los elementos técnicos que mejor se adapten a la forma que desea expresar su autor.

No es una música que deba presentar dificultades serias de ejecución o interpretación.

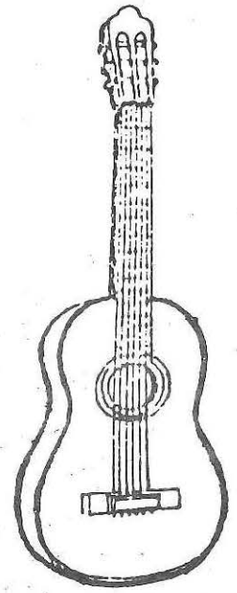
Tiene proyección de la música culta y folklórica y a su vez interpreta la necesidad expresiva de la comunidad.

Su sencilla técnica y fácil melodía permite mantener su vigencia.

El Tango y la Milonga son un ejemplo significativo de música popular y a su vez típica rioplatense.

LOS INSTRUMENTOS

La música folklórica en nuestro país no tuvo un vasto instrumental como en otras regiones, la guitarra y el acordeón formarán "la orquesta campesina", mientras el conjunto de tamboriles se asimila a la música afrouruguaya, practicada preferentemente en la capital de la República.



Guitarra

La guitarra

La guitarra es el instrumento preferido por el gaucho para acompañarse en su canto.

Es un instrumento de cuerdas pulsadas que se ejecuta punteando con los dedos. Sus partes comprenden: una caja que está formada por una tapa y un fondo plano, que se unen por aros en su contorno. La guitarra tiene forma de ocho con dos escotaduras redondeadas menos pronunciadas que las del violín. En el medio de la tapa armónica tiene una abertura circular, llamada boca. El mástil tiene diecinueve trastes y en el extremo de éste se encuentra el clavijero, donde se ajustan y afinan las cuerdas. Esta parte es la cabeza del mástil, más ancha e inclinada hacia atrás. La guitarra, al igual que el Laúd, es de origen oriental, introducida luego en Europa.

En sus sucesivas transformaciones llega a la guitarra actual de seis cuerdas. En España se llama vihuela y ha tenido entre cinco y siete cuerdas. Penetra en el Uruguay por el colonizador y se extiende a todo nuestro territorio. La afinación tradicional es (mi, si, sol, re, la, mi) en orden descendente, modificándose la afinación en el ambiente campesino; igualmente sucede en otros países americanos.

Este instrumento popular es el preferido en nuestro folklore campesino. La forma de templar la guitarra se llama "Temple". Es propia del guitarrista y facilita la ejecución por ejemplo de piezas bimodales. La ejecución también varía, si se emplea como instrumento acompañante o como solista.

La guitarra, además de cumplir una proficua labor en el folklore, es un instrumento al que los grandes maestros le han dedicado importante literatura y los insignes concertistas la han jerarquizado en los mejores escenarios del mundo.

Merecen citarse: Segovia, Yepes y Tarragó, concertistas españoles, y los compositores Falla Turina, Grau, Castelnuevo Tedesco, Joaquín Rodrigo, Broqua, Santórsola y Torroba.

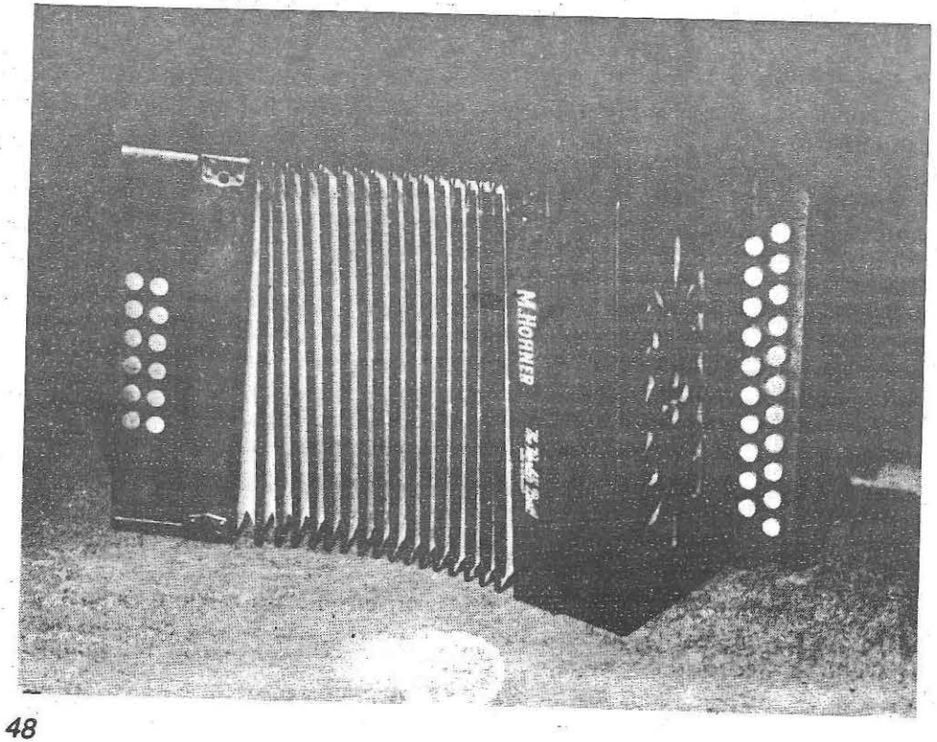
El acordeón

El acordeón es un instrumento de viento y teclado. Se atribuye el invento a Demián, quien construyó uno en Viena en 1829.

Anteriormente, un mecánico en París, llamado Pinsonnat, había inventado un pequeño aparato, dando las bases para que otro mecánico, Exhembach, reuniera varias lengüetas afinadas formando escala y que producían su sonido pasándolo a través del soplo de la boca.

El sistema de lengüetas se aumentó y cuando no fue suficiente el aire de los pulmones se le introdujo un pequeño fuelle y teclas dando así origen al acordeón. Su mecanismo se funda sobre la alternancia de extensión y comprensión del fuelle.

Acordeón criollo



Este instrumento es portátil, de fuelle y en sus extremos tiene botones. La mano derecha ejecuta la melodía con botones (teclado) mientras la izquierda con unos pocos botones produce acompañamiento con acordes.

Los primitivos acordeones estaban provistos de una sola fila de botones para la mano derecha, la que producía una escala diatónica, y cada botón poseía dos lengüetas vibrantes, las cuales daban un sonido al abrir y otro al cerrar.

Los acordeones con doble fila de botones son más perfeccionados y producen el mismo sonido al dilatar o comprimir el fuelle.

Tienen también estos instrumentos un diapositivo, accesorio que posibilita acordes de tónica y dominante.

Existieron muchos instrumentos de formas y proporciones diferentes y los más perfeccionados pueden dar la escala cromática.

El acordeón a piano tiene gran aceptación y es más perfeccionado. El bandoneón también es de este origen y actualmente ocupa un sitio de jerarquía en la Orquesta típica, convirtiéndole los virtuosos en instrumento de concierto.

El acordeón criollo, que se conoció en el Uruguay y se difundió en el medio rural, es diatónico, con una o dos filas de botones.

Instrumento muy popular en la campaña, con él se amenizaban las reuniones y bailes. Se ejecutaban danzas y los aficionados pronto improvisaron pericones, cielitos y otras danzas hoy tradicionales, surgidas en estas regiones del Plata.

EL FOLKLORE

Esta palabra deriva de las voces inglesas *folk*, pueblo y *lore* ciencia. En 1846 W. J. Thoms la propuso y se adaptó al lenguaje científico universal para designar la ciencia de las tradiciones, costumbres y creencias y artes populares.

Se dice que folklore es el "saber del pueblo", o sea el conjunto de tradiciones que reflejan la vida y espíritu de un pueblo. (*)

Los límites del folklore no están determinados y no se ajustan al ámbito geográfico de cada país.

Sus distintas acepciones varían dentro de un mismo país y una región puede tener una misma característica y abarcar parte de dos o tres territorios diferentes.

El folklore persiste en el mundo como expresión del poder de la tradición. Las canciones, narraciones literarias y toda manifestación de la vida, son elementos que nos dan la dimensión de la enorme amplitud de su campo.

Se llama cantos folklóricos a los compuestos espontáneamente y que son cantados desde tiempos antiguos, imposible a veces de precisar.

También lo es encontrar huella de sus autores, como es el caso de los cantos de navidad, de siega, vendimia o bodas, etc. No se sabe si es un solo creador o un grupo de la comunidad, y el conjunto de todas las canciones y danzas constituyen el tesoro de la música folklórica de cada país.

La vigencia permanente de canciones y danzas antiguas, es un misterio histórico. La ciudad moderna ha ejercido una gran influencia niveladora, mas pese a ello se mantienen, tal el caso del cancionero y los juegos infantiles en nuestro país.

Sin necesidad de estar registradas, han persistido con fidelidad desde que son introducidas por el colonizador, o se gestaron en América. Algunas de las europeas se remontan a tiempos medievales.

Las fiestas religiosas y civiles se acompañan con una serie de costumbres y prácticas y han sobrevivido asombrosamente a guerras o calamidades.

La canción folklórica o popular consiste generalmente en una melodía sin armonía. Cuando tiene armonía es porque alguien la ha "añadido" para realzar más la canción.

(*) Para que un hecho se defina folklórico debe ser: oral, anónimo, localizado, popular, funcional, tradicional y vigente. En caso de que esta condición no se cumpla, será parte del folklore histórico.

Los temas de este acervo musical son muy variados, describen ocupaciones del país, hechos o personajes históricos, al amor, fiestas religiosas y diversos acontecimientos.

El florecimiento del folklore en el siglo XIX despertó el interés de los eruditos y a principios del siglo XX se intensificó el esfuerzo para recoger y grabar todos los cánticos de cada país.

Existen en algunos países organizaciones que cultivan el folklore, mostrando gran interés por estas manifestaciones artísticas.

En el Uruguay la preservación del folklore musical se debe al musicólogo Lauro Ayestarán. Las grabaciones realizadas de canciones y danzas le permitieron estudiar nuestra realidad folklórica y emitir un acertado juicio.

El Uruguay se divide en 4 grandes Ciclos conforme al estudio realizado por el Prof. Ayestarán.

El primero se conoce como "ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses", forma unidad folklórica con parte del territorio argentino, Buenos Aires y Entre Ríos; se conocen en esta zona el Estilo, Cifra, Milonga, Vidalita y Pericón.

El segundo, llamado norteño, se extiende hasta Río Grande del Sur (Brasil). Se plasman en este ciclo La Chimarrita, Carangueija y Tirana y en orden religioso muy popular fue el Tercio de Velorio.

El tercero es el ciclo "cancionero infantil", que comprende numerosas canciones que permanecen en vigencia.

El cuarto, "danzas dramáticas", son las danzas practicadas al llegar los esclavos africanos al Uruguay y que por medio de la aculturación derivan en el Candombe y en las llamadas de tamboriles.

Todos estos ciclos conviven en el territorio nacional sin exclusión unos de otros.

El Estilo

Comenzamos el estudio del cancionero criollo con el Estilo, la más rica de esta especie.

Los viajeros que pasaron por Montevideo hacia 1800 comentan en sus crónicas que nunca faltaba un criollo que acompañándose con guitarra entonara una canción llamada Décima o Triste.

Con este nombre se conoce en el Uruguay, gran parte de Argentina, Paraguay y centro de Chile, abarcando geográficamente estos países el Estilo folklórico que Carlos Vega fijó como perteneciente al cancionero criollo occidental. El nombre de esta canción aparece en Perú y Ecuador y es anterior a nuestro Estilo.

Musicalmente se presenta como un canto triste dividido en tres secciones: *ESTILO, CIELITO, FINAL*, siempre sobre la base literaria de *la Decima*.

Nuestro canto folklórico es silábico nota contra sílaba, lo opuesto al canto gregoriano (melismático) en el cual una sílaba se puede prolongar durante varios sonidos.

1a. Sección: Tema o Estilo

Esta sección abarca los cuatro primeros versos de la décima.

Se inicia el Estilo con una introducción musical llamada punteo que ejecuta el cantor acompañándose con guitarra.

La melodía comprende los dos primeros versos de la décima; el tercero y cuarto verso se entona con la misma melodía.

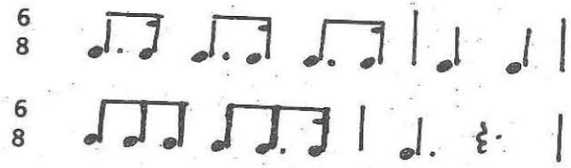
Esquema rítmico:

Terminado el cuarto verso se inicia la fórmula de acompañamiento de la segunda sección.

2a. Sección: Cielito

Comprende los otros cuatro versos de la décima (del quinto al octavo verso). El carácter melancólico y lento de la melodía inicial del Estilo cambia en el Cielito por un aire más rápido. Estos cuatro versos se entonan con una nueva frase musical que abarca los dos primeros versos, los otros dos se entonan con esta misma melodía.

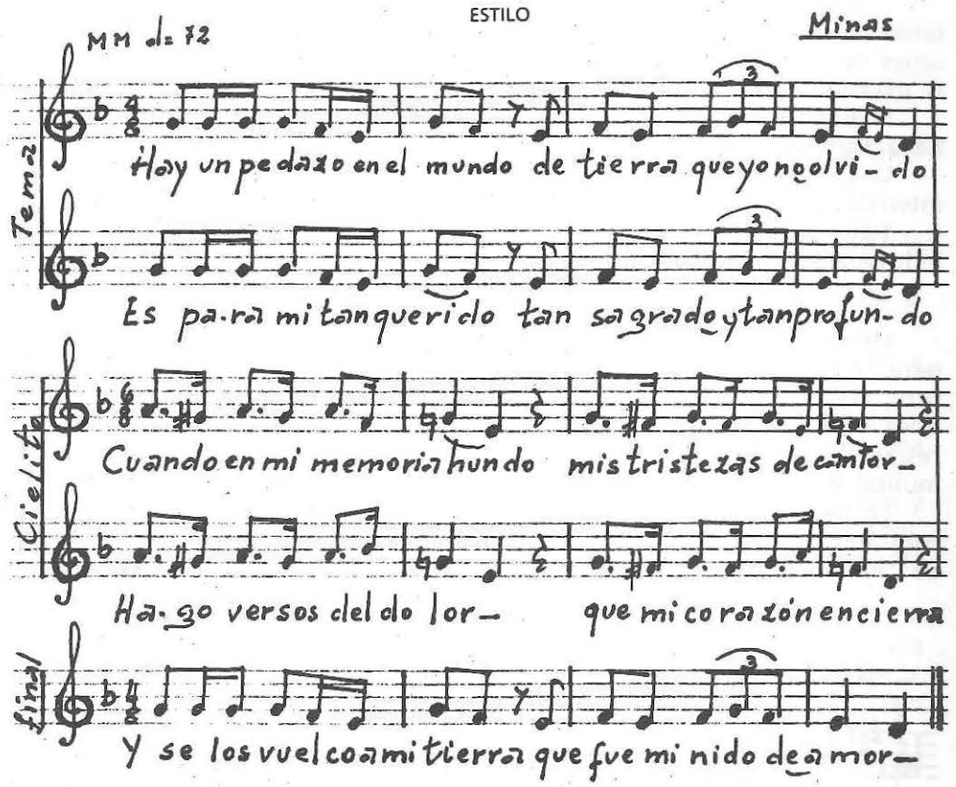
Fórmula rítmica



3a. Sección: Final

Esta parte abarca los dos últimos versos de la décima, el noveno y décimo. Acá se produce un D.C., la melodía del principio se oye nuevamente al entonar el cantor los dos versos finales. En otros casos es una nota conclusiva, pero extraída la idea de la melodía del tema inicial del Estilo.

Los asuntos literarios que trata esta rica forma musical son variados, el gaucho expresaba sus emociones, intimidades sentimentales y sucesos de su vida rural, donde no faltaba la picardía, los temas históricos, patrióticos y excepcionalmente bíblicos.


ESTILO
Minas
MM ♩= 72
Tema
¡Hay un pedazo en el mundo de tierra que yo no olvi- do
Es pa-ra mi tan querido tan sagrado y tan profun- do
Cielito
Cuando en mi memoria hundo mis tristezas de cantor-
Ha-go versos del do lor- que mi corazón encierra
Final
Y se los vuelco a mi tierra que fue mi nido de amor-

Estilo. (Archivo Lauro Ayestarán)

La Cifra

La Cifra pertenece a nuestro cancionero folklórico presentando dos características, la de canción criolla a "Solo" y la forma melódica para la payada de contrapunto.

La Cifra es una fórmula silábica. Cada sílaba se entona con un solo sonido, la melodía se ajusta estrictamente al texto literario.

Su estructura permite el desarrollo de todo un poema (Décima) de seis u ocho estrofas de versos.

No trata el tema de amor, siempre buscó el escenario de la pulpería y las ruedas de fogones, describe hechos heroicos y relatos en los cuales no falta picardía y gracia.

Se inicia la Cifra con una introducción de guitarra con lujosos arpegios de gran sonoridad, al entrar la voz del cantor ésta calla unos segundos, el cantor con voz arrogante entona la primera estrofa sin acompañamiento, le sigue la guitarra con un rasgueo de dos compases, se repite el primer verso rápidamente y se canta el segundo verso. Vuelve el rasgueo y se entona el

tercer y cuarto verso, seguido de un nuevo rasgueo, continuando así en series de dos frases, alternando con arpegios de guitarra hasta que termina la décima.

El ámbito melódico es reducido, se mueve casi por grados conjuntos y se halla siempre en modo mayor.

La Cifra presenta una variante en su forma actual, algunos de los versos internos de la estrofa no se cantan, se recitan rítmicamente.

Tiene además de su condición melódica silábica carácter fuertemente individualista.

* * *

Otra de las funciones que cumplía la Cifra en el siglo XIX fue la fórmula para la Payada de contrapunto Se canta entre dos paisanos uno frente al otro, el primero comienza el canto entonando una sola estrofa acompañándose con guitarra, el segundo payador entona con la misma melodía la respuesta conveniente. Terminado éste el primero continúa con el mismo pie musical el desarrollo del asunto que tratan en la payada.

Lo que varía siempre es el texto literario, en esto consiste la payada "de contrapunto". La Cifra luego es desplazada por la Milonga para la fórmula de "Payada".

CIFRA

Allegro ♩= 92
Tengo un rebenque pla tea. do
tengo un re benque par.
ce. ro
pucha que rebenque her. mo. so
Si hasta llegó a ser fa.
mo. so
por lo pe. sao el ta. le. ro
y no hubo un sólo pul.
pe. ro
que no lo haiga codiciao
si hasta me han ofertao la
plata que no va. lie. a
to. do el mundo lo quería a mi rebenque plateado

Cifra (Arch. L.A.)

La Milonga

Esta forma musical cumple en nuestro país tres funciones hacia 1870.

1o. - La Milonga como baile de pareja tomada independiente que bailó el compadrito en los arrabales de la ciudad de Montevideo.

2o. - La canción que se canta acompañándose con guitarra perteneciente a nuestro folklore.

3o. - La Payada de contrapunto.

La Milonga como danza no pertenece al folklore, evoluciona hacia la música típica, logrando su propio y característico ritmo.

La Milonga como canción folklórica ocupa un lugar destacado junto al Estilo y la Cifra.

La estrofa literaria se basó en la cuarteta sextina, octavilla y hasta en la décima.

El tema a utilizar fue muy variado, textos dramáticos y también todo asunto de interés sucedido en la zona, en "el pago", el cantor era una especie de cronista gaucho de nuestra campaña.

Cuando las estrofas literarias son décimas, se entonan algunos versos y luego otros se recitan terminando la estrofa con sus últimos versos cantados. Esta forma de entonar la Milonga en décima se da en el siglo XX, y resulta más entretenida en los casos de décimas con muchas estrofas.

La música comienza con una introducción instrumental de la guitarra que presenta el inconfundible ritmo, generalmente en tono menor. Cada guitarrista tiene su ritmo que lo caracteriza dentro de una fórmula general. La Milonga más antigua constaba de sólo cuatro compases, éstos se repetían completando así los cuatro versos de la cuarteta.

Esta fórmula es silábica como todo nuestro cancionero y en su evolución amplía de cuatro a ocho los compases de su ámbito melódico.

Su ritmo se presenta con la síncopa de corchea, precedido de una anacrusa.

Ritmo

Es conocido como *pie de milonga* la fórmula de semicorchea, corchea, semicorchea, el cual presenta parentesco con la música negra y la indígena americana.

La milonga como payada

Otra de las formas de canto criollo es la Payada de contrapunto, que se entonó primeramente con la Cifra y luego con la forma de Milonga.

La Milonga es la forma ideal de esta improvisación que se practica en el Uruguay desde el siglo XIX. Luego que la fórmula melódica de la Cifra fue desplazada por la Milonga, el antiguo payador la adopta, le cambia la estrofa y en cuarteta entonará los versos.

Nuestro payador es un trovero, el mismo que cantó a la patria naciente es el que a fines del siglo XIX y aún en el XX concentra su pensamiento para rimar cantando en base a la sencilla cuarteta.

La payada de contrapunto la realizan dos payadores, es un pelear cantando. El tema pude ser patriótico, político, un acontecimiento memorable o de actualidad, o puede ser dado por el propio auditorio.

Comienza la payada con su característico ritmo o aire de milonga, el primer cantor improvisa sobre el tema convenido o propuesto por la concurrencia, le retruca el otro tomando como punto de partida la esencia de la estrofa. La imaginación y arte para la rima cantada se podrá apreciar en toda su magnitud si la poseen en verdad los payadores al intentar el contrapunto.

Utiliza el aire de milonga el payador solo, cuando quiere comentar a su auditorio lo sucedido en un viaje u otro acontecimiento que es improvisado a medida que canta.

MILONGA

M.M. ♩= 104
Minas
Di-go que siento desve lo, di go que siento afliccion,
di go de co-ra-zón, di-go que llo rar no pue do;
di go que en mi triste sue-lo, di go que pa dezco sí,
di go que puesto a su frir— di. go que dentro de un lecho
di. go que dentro'e mi pecho sien to y no sien to sentir—

Milonga (Arch. L.A.)

La Vidalita

Esta forma es un modelo de belleza y folklore. Se conocen Vidalitas en Chile hacia 1845, en Argentina, Bolivia y Perú.

De origen muy antiguo, se supone incaico, llega a nosotros entrado el siglo XIX.

La palabra "vidalita" se emplea en Argentina y otros países de América para otras especies musicales que nada tienen de común con nuestra Vidalita.

En todos los movimientos populares existen especies que cubren innúmeras variantes. Tal el caso en nuestro país del Estilo, del que se conocen varios ejemplos, pero conservando siempre su forma generatriz, que permite individualizarlo de otra especie distinta.

VIDALITA

Pa-lo mi ta blanca Vi da li ta de piquito ro-sa
Pa lo mi ta blanca Vi.da li ta' de pi qui to ro-sa
di le al mundo ente.ro Vi da li.ta' q'es mi patria hermosa
dile al mundo ente ro Vi da li.ta' q'es mi patria hermosa

La Vidalita en cambio no admite cambios en su estructura, no puede modificarse, sólo admite algún puntillo más o menos. La Vidalita como forma musical tiene una estructura tan original y "hermética" que al pretender introducirle cambios perdería completamente su fisonomía.

Es una canción que se acompaña con guitarra, su poesía es una cuarteta exasílaba y entre el primer y segundo verso y entre el tercero y cuarto se le agrega la palabra Vidalita, formando una copla de seis versos.

La Vidalita nuestra se escribe en modo menor, presentando alguna alteración accidental en el tercer grado.

En sus versos predomina la palomita blanca mensajera del amor, tema predilecto de esta melodía tan dulce y tierna. Se conocen también con temas

políticos en los tiempos de las "divisas".

Esta rica fórmula fue trabajada por nuestros compositores penetrando así en la música culta. Varios compositores se destacan por trabajar esta forma: Luis Sambuccetti (1860-1926) escribió una Vidalita para su opereta bufa "Fantasma", en 1894; Ramón Rodríguez Socas (1886-1957) escribió Vidalitay para su ópera Urunday; Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) musicó también en aire de Vidalita; el Poema de Fernán Silva Valdés "El Chingolo"; Vicente Ascone (1897-1979) Vidalita del querer y Guido Santórsola (1904) introduce una Vidalita en el segundo movimiento de su Concertino para guitarra; etc.

La Serenata

La Serenata es una antigua fórmula que ha utilizado el hombre para ganar el amor de una joven.

Desde tiempos ancestrales cumplió diversas funciones, fue un primitivo canto que sirvió de encantamiento en manifestaciones mágicas, como ser atraer la lluvia o alejar la muerte.

No lo practicaba el interesado, lo hacía alguien que estuviera iniciado en estos cantos funcionales.

Al evolucionar la música instrumental y perfeccionarse las formas musicales, la Serenata se convierte en una composición para Orquesta.

Se escribió música nocturna, esta música era ejecutada al aire libre para deleite de los oyentes en las tranquilas noches estivales de los siglos XVII y XVIII en Europa.

Estas eran piezas instrumentales con graciosas melodías llamadas Serenata y se conocieron también en las noches veraniegas en Venecia.

En esta ciudad algunos músicos portaban sus instrumentos y desde una góndola daban Serenatas nocturnas frente a los palacios de sus amigos o contestaban los conciertos de otras góndolas mientras recorrían el gran canal.

Imitaron esta actividad jóvenes aficionados que se reunían para cantar en la noche debajo de la ventana de sus amadas, acompañándose con flautines, oboes y guitarras.

En el Uruguay, durante el coloniaje y aún entrado el siglo XX, era común la Serenata al pie del balcón.

Durante la noche llegaba el joven al pie del balcón de su amada entonando su canción con guitarra.

En algunas oportunidades el interesado contrataba a un cantor para que lo supliera en esta endecha amorosa.

En toda América se conoció la Serenata, costumbre perdida en nuestro país desde hace casi sesenta años. Cumplió también función en la sátira política o picaresca.

No tuvo una fórmula determinada, se entonaba en base a la canción criolla, Estilo, Vidalita, etc.

La Chimarrita

La Chimarrita pertenece al folklore norteño, a los departamentos que limitan con el Brasil y a la región de Río Grande del Sur. En estos Departamentos norteños se ha encontrado esta canción danzada. Su letra, generalmente humorística, se entona en español o portugués o en el dialecto fronterizo, típico en Brasil como en Uruguay en los límites de frontera.

Se conoce esta especie en Uruguay ya entrado el siglo XIX, sin que se pueda precisar exactamente cuándo aparece.

Su forma literaria se basa en una cuarteta octosílaba muy consonante.

La música se divide en dos partes (en dos cuartetas).

Cada una abarca cuatro frases con 8 compases, teniendo en total el período una estrofa de dieciséis compases.

Su fórmula rítmica es sencilla y tiene similitud con el aire de Milonga:

Se acostumbraba a bailar con paso de polca y es danza de pareja tomada enlazada. Actualmente ha caído en desuso en nuestro territorio.

Las danzas

Desde la época de los pueblos primitivos la música y el baile formaron un conjunto armónico.

El hombre se expresó en la canción primitiva no solamente por la poesía y la música; tuvo también parte la danza al acompañarse con movimientos rítmicos del cuerpo, surgiendo en cada pueblo una forma de expresión que responde a sus características étnicas, al distintivo de su raza.

El alma del pueblo refleja sentimientos y es en la música folklórica donde mejor logra traslucir esa idiosincracia que canta en sus momentos de alegría o tribulación.

La danza folklórica es considerada como la expresión más espontánea del arte y de acuerdo a la región, cada danza encarna una tradición, que no siempre los bailarines conocen.

El baile popular expresa la actitud de un grupo social frente a la vida, a su ambiente, supone un medio de esparcimiento y alegría de vivir.

En el siglo XIX se descubren los valores del pasado histórico y con ello la formación de una conciencia nacional, en lo político, espiritual y artístico.

El florecimiento de la canción y la danza popular consideradas como expresión de las más íntimas características de cada pueblo hace que las mismas se utilicen como instrumento del nacionalismo.

Es patrimonio de cada pueblo su respectivo folklore musical.

Desde el siglo XVIII, los grandes músicos incorporaron las melodías populares a la música culta. Esta tendencia dio origen a que muchos llegaran

a cimentar las bases de un arte musical culto, de rasgos auténticamente nacionales.

Esta nueva corriente no utiliza sistemáticamente melodías enteras, trabaja ciertos giros melódicos, rítmicos y armónicos, engendrando así nuevas perspectivas para el refinamiento y amplitud del sistema sonoro.

En el Uruguay los compositores Alfonzo Broqua, Eduardo Fabini, Ramón Rodríguez Socas, Luis Cluzeau Mortet y Vicente Ascone, trabajaron con gran talento, dejándonos la rica herencia de su producción en el período floreciente de nuestro nacionalismo musical.

* * *

Las danzas americanas son resonancia de diversos aportes europeos y luego de un proceso natural de adaptación tomaron nombres.

Las danzas cortesanas se conocieron en el salón colonial; unas fueron más aceptadas que otras e imitadas por el nativo.

Muy popular por ejemplo, fueron la Mazurca, que originó la Ranchera, y la Polca que al convertirse en Polca rural dispuso de numerosas variantes.

No obstante, a pesar de las diferencias existentes entre los bailes nacionales, hay una indentidad indiscutible en los pasos, la estructura de la forma, etc.

La Contradanza, que tratamos en el capítulo del Salón Colonial, es bien acogida en América y generó en el Uruguay tres danzas: El Pericón, el Cielito y la Media Caña.

Estos aires genuinos, cuando llegaron a la madurez de sus sonidos, se registraron en el pentagrama.

Clasificación de las danzas

Las danzas rioplatenses se clasifican en:

1) COLECTIVAS
2) INDIVIDUALES
3) DE PAREJA

1. — *Las danzas colectivas.* Hombres o mujeres solos o de ambos sexos ejecutan la danza sin formar pareja. Por ejemplo: Rituales africanos, o rondas infantiles.

2. — *La danza individual.* Es realizada por una sola persona, varón o mujer por ejemplo, el Malambo. Danza ejecutada con las piernas y los pies al golpear éstos rítmicamente sobre el suelo.

3. — *Danzas de pareja.* En éstas el hombre y la mujer forman pareja y son compañeros al ejecutar solos o con otras parejas la danza. Este tercer grupo tiene subdivisiones como muy acertadamente las clasificó en su cuadro el Prof. Ayestarán.

DANZAS DE PAREJA

a) SUELTA

b) TOMADA

Se considera *danza de pareja suelta* cuando el hombre y la mujer bailan casi sin tomarse de las manos o se enlazan excepcionalmente en alguna figura. Estas pueden a su vez subdividirse en *independientes o en conjunto.* Es cuando la pareja actúa en forma independiente con respecto a otras parejas o por el contrario debe coordinar su evolución con otras parejas. Por ejemplo el Gato o el Minué Montonero pertenecen al primer grupo, el Pericón, Cielito y Media Caña al segundo.

Las de pareja tomada son independientes, dividiéndose en dos grupos: enlazadas y abrazadas.

En las de pareja enlazada el hombre y la mujer se toman sin abrazarse, por ejemplo Vals o Polca.

En las de pareja abrazada, como lo indica su nombre, se toman prietamente, por ejemplo, en el Tango o la Milonga.

En las danzas de pareja suelta existen términos, como picarescas o apicaradas, o graves vivas, que expresan el aire y movimiento de las mismas.

Paso basico de la danza

En el proceso de aprendizaje de las danzas se presentan dos problemas:

El primero es la coordinación de movimientos.

El segundo es la ejecución de los movimientos, observando un esquema rítmico que debe llevar una auténtica expresión artística.

El paso básico es el que se utiliza generalmente en las danzas folklóricas. Tiene tres momentos: el paso básico o fundamental.

1º) Paso natural con un pie (debe ser el paso común que tiene el bailarín al caminar).

2º) Con el otro pie se da medio paso apoyando la punta (éste debe llegar a la mitad del otro pie).

3º) Con el primer pie se hace un pequeño avance (medio paso).

Generalmente comienzan alternativamente con el pie izquierdo y pie derecho, ejecutándose así las series de pasos básicos: IDI, DID, IDI, etc.

Es fundamental que antes de pasar al aprendizaje de una danza se domine completamente el paso básico, depende de este proceso el equilibrio, ritmo, naturalidad y fluidez en el movimiento.

Figuras basicas

Existen figuras básicas que se desarrollan durante la práctica de la mayoría de las danzas, actuando en pareja la dama y el caballero.

Las figuras que se llaman básicas o fundamentales son cinco y son las que se repiten con más frecuencia.

1) Redonda o vuelta entera.
2) Media vuelta.
3) Giro.
4) Zapateo y zarandeo.
5) Giro final y coronación.

1º — *Redonda o vuelta entera*

Cada bailarín deberá realizar el recorrido de una circunferencia, en sentido opuesto a las agujas de un reloj.

Se sale siempre por la derecha iniciando la figura con el pie izquierdo. El diámetro de la circunferencia abarca 8 compases desde el movimiento en que se inicia el primer movimiento hasta llegar nuevamente a su base.

Esta vuelta entera puede realizarse con 6 compases, en este caso se debe reducir al ámbito de la circunferencia.

Mientras se realiza esta vuelta entera la dama pasa delante del lugar del caballero volviendo a su base, igualmente hace el caballero, con respecto al lugar de la dama.

2º — *Media vuelta*

Los bailarines hacen una media vuelta, cambian de lugar, la dama avanza hasta el lugar del caballero y éste al de la dama. Esta figura se realiza en cuatro tiempos en un semicírculo

3º — *El giro*

Tiene la forma de una circunferencia pequeña, la realiza cada bailarín individualmente sin salir de su espacio, en cuatro tiempos. Al ser los movimientos simultáneos, se produce el encuentro de brazos de ambos bailarines. Le corresponde al caballero obviar el inconveniente bajando algo los brazos en ese instante o hacer un pequeño giro.

4º — *Zapateo y zarandeo*

El zarandeo es una figura femenina. La dama pone toda su gracia al realizarla, mientras el caballero luce su habilidad en el zapateo que hace golpeando y deslizándose en su posición.

El zarandeo tiene la forma de un rombo y lo hace la dama cumpliendo cuatro tiempos en cada uno durante este desplazamiento, ella nunca dará la espalda al compañero, por ser una figura de coquetería.

El movimiento de la pollera se hace con las dos manos o con una mientras la izquierda permanece apoyada sobre la cadera.

En ambos casos el movimiento de la falda es parte principal del recorrido que hace la dama como juego picaresco.

5º — *Giro final y coronación*

Con esta figura concluye una parte de la danza o finaliza. Comprende cuatro tiempos; los dos primeros son un giro, luego en vez de retornar a su lugar se quedan en el centro, giran rápidamente para terminar enfrentados y coronar a su compañera sobre el hombro izquierdo.

Voces de mando

Es una guía muy importante para que el grupo de bailarines inicie el trabajo en conjunto, todos al mismo tiempo. Además de ser un estímulo

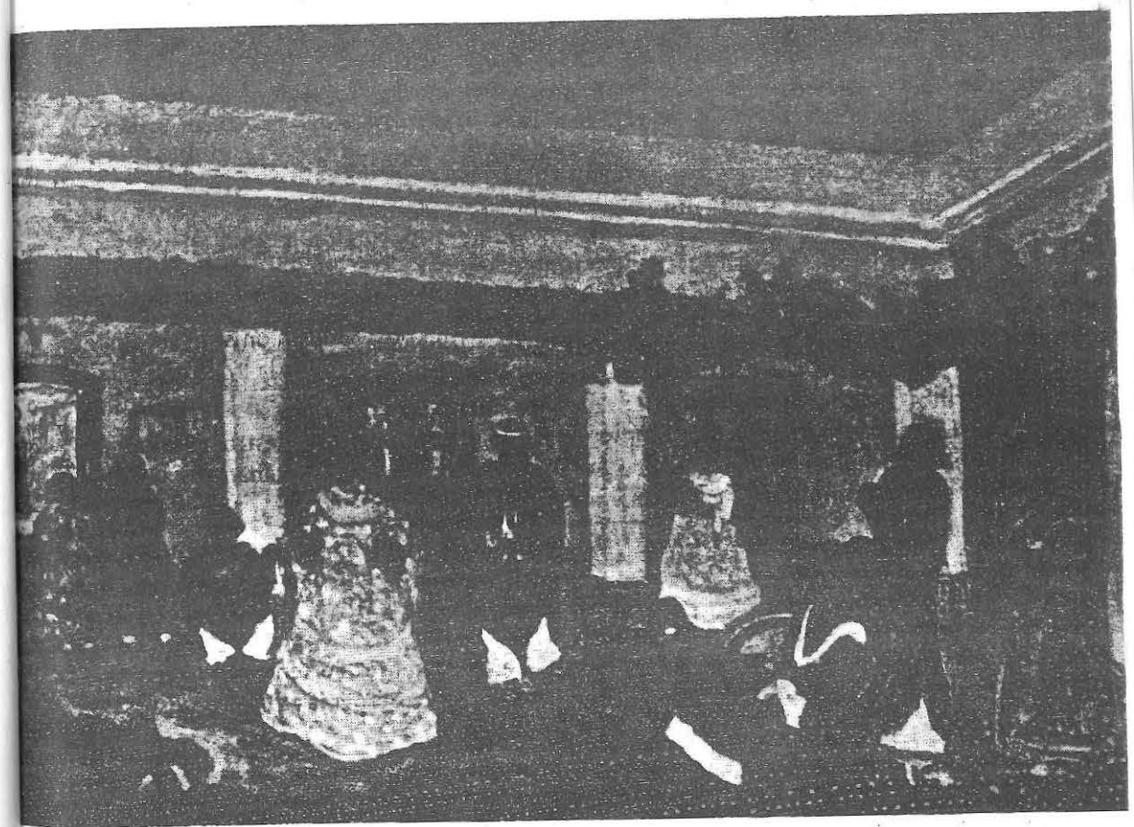
auditivo que facilita la coordinación de todos los elementos que deberá emplear el bailarín.

Las dos voces empleadas generalmente son:

atención - voz preventiva
ahora - voz ejecutiva.

Luego la *voz preventiva* durante la ejecución de la danza, será el nombre de la figura que se debe hacer y el *momento de ejecución*, es al comenzar el tiempo fuerte siguiente. Para indicar la frase o las frases musicales finales, algunos discos tienen expresiones como "aura", "se acaba", etc.

El Gato, por Figari



El Pericón

De las danzas folklóricas surgidas en nuestro país el Pericón ocupa un lugar de privilegio. Es la más popular y la que mejor refleja nuestra idiosincracia.

Nacido en los lejanos días de las luchas por la Independencia, se proyectó como una danza pujante y sin discusión por todo el territorio de la República. Su área abarca además de nuestro país, varias provincias de la Argentina.

El nombre de Pericón proviene de "Perico", nombre que se daba al bastonero o maestro de ceremonias, persona que debe dar las voces de mando.

Su origen está en la antigua Contradanza: danza inglesa con numerosas figuras y mudanzas.

Pertenece a la clasificación de *danza de pareja suelta de conjunto*.

Se inicia el baile con las parejas formando dos filas y tomadas de la mano se miran frente a frente.

El bastonero es el guía de las numerosas figuras. A la voz de mando, se procede al molinete, rueda o coronar al compañero, etc.

El Pericón tiene relaciones; éstas son coplas para recitar hacia la mitad del baile, se hace una rueda y entra de a una pareja al centro.

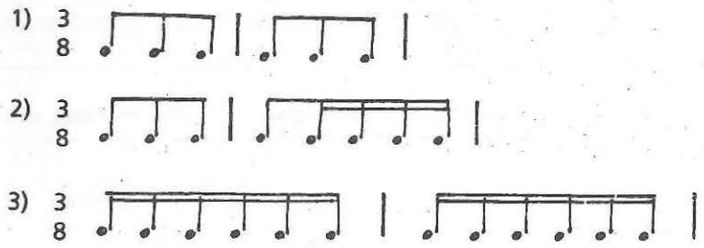
El hombre dice una cuarteta a la que responde la mujer, el tema es el amor o picardías y se alternan estas relaciones con varios compases que danzan graciosamente en rueda todos los bailarines.

Culmina esta danza con el "pabellón nacional"; es una figura que simboliza nuestro Pabellón Nacional. Todos los bailarines hombres sacan su pañuelo blanco que llevan al cuello, en igual forma las mujeres que lucen pañuelos celestes; el bastonero lleva pañuelo amarillo que simboliza el sol de la bandera.

Esta figura no existió antigüamente en la danza. Llega a tener más de veinte figuras, prolongando en algunos casos la extensión de la misma.

El Pericón se escribe en compás de tres octavos, con movimiento Allegro moderato.

Su esquema rítmico es el siguiente:



Ejemplo de Pericón de G. Grasso:

Se ejecutó con guitarra o acordeón principalmente en el siglo XIX; muy difundida en nuestro siglo es la versión para piano.

El Pericón también se cantó y los compositores nacionales de música culta han incursionado en esta forma folklórica.

El Pericón se conoce desde fines del siglo XVIII, y se extiende durante el siglo XIX de la campaña a la ciudad.

Aparece en el Teatro y luego en el Salón Colonial. De las pautaciones que surgen, la de Gerardo Grasso es la más popular. Músico nacido en Nápones (Italia) en 1864 y fallecido en Montevideo en 1937. Radicado desde niño en el Uruguay, escribió numerosas piezas para piano, entre ellas, varios Himnos patrióticos. Un Himno Paraguay-Uruguay, que musicara con el texto del Capitán Edgardo Ubaldo Genta, dedicado a la escuela Solar de Artigas, Canciones y la instrumentación del Himno Nacional para banda (original de Debali), marchas militares, etc.

El Pericón de Gerardo Grasso lo estrenó la Banda de la Escuela Nacional de Artes y Oficios dirigida por el mismo Grasso. Es la pautación que se hizo más popular del Pericón y la preferida para su enseñanza o audición.

El Cielito

El Cielito es una danza canción que se hace popular en las primeras décadas del siglo XVIII. Practicada desde el coloniaje es descendiente de la antigua contradanza, "Countre dance", que llegara al Río de la Plata, a fines del siglo XVIII, donde sufrirá algunos cambios y transformaciones hasta tomar su carácter folklórico.

Se conoció a su vez en la República Argentina y en Chile. El investigador argentino Carlos Vega hace mención sobre esta danza señalando que se bailaba en los salones porteños y orientales, llegándose a distinguir variantes coreográficas.

Los Cielitos cantados de la segunda y tercer década del siglo XIX, son en su mayoría patrióticos y los primeros pertenecen a Bartolomé Hidalgo. A partir de 1830 están los de carácter político y jocoso, apareciendo otros durante la Guerra Grande referentes a personajes o acontecimientos de ese período.

Es una danza-canción que sirvió de portavoz durante las continuas luchas por la Independencia. El Cielito pertenece a las danzas de pareja suelta en conjunto (alternando movimientos lentos y alegres) de carácter

graves vivas. La música consta de dos períodos de cuatro frases cada uno con un total de dieciséis compases. El acompañamiento marcha en distinto compás con respecto a la melodía; esto sucede con frecuencia en el folklore.

Con respecto a la coreografía del Cielito, como ya anunciamos es danza de pareja suelta. Es un baile de cuatro que pueden duplicarse a ocho, cuatro y cuatro.

Se ubican las parejas frente a frente y comienza la danza con el canto. Sus figuras eran cuatro: demanda, valseo, reja y cadena.

La palabra "Cielito" la encontramos también en partes de bailes o canciones. Por ejemplo el Pericón Nacional de Gerardo Grasso, lleva al final un Cielito, también en el segundo movimiento del minué montonero. En el Estilo (que ya analizamos) se emplea la palabra cielito para designar la 2da. Sección de esta canción que abarca los versos del 5º al 8º presentándose en movimiento "Allegro vivo".

CIELITO

La bra su ni-do el palo mo — entre el ramaje es condi-do
Quien fuera tu palo-mi-to para la brarte tu ni-do —
Y allá va cielo y cieli-to cielito de la esperanza —
que vence los impo-si-bles el amor y la constancia —

Cielito uruguayo de 1891,
del Pericón de Leopoldo Díaz (Arch. L.A.)

La Media Caña

La Media Caña desde principios del siglo XIX junto con el Cielito y el Pericón era una especie folklórica. También se conoció en la Argentina y gozó de gran popularidad durante la época de Rosas. La Media Caña deriva de la antigua Contradanza. Es danza de pareja suelta en conjunto y pertenece al grupo de graves vivas, alternándose movimientos lentos con movimientos alegres.

Se cifra en tres octavos y sus coplas toman temas políticos. Su coreografía: ocho o diez parejas inician la danza colocadas en círculo o en fila. La

primera figura es la redonda, luego la cadena, las relaciones (cuartetas recitadas) por cada pareja alternándose con un valseo, mientras los restantes danzantes tomados de la mano dan vueltas alrededor de la pareja solista que está en el centro. Otra figura que se menciona es el betún, que consistía en zapateo y cabriola (*) con castañetas que se hacía al final de cada verso. Culminaba la Media Caña con la canasta.

El nombre de Media Caña proviene posiblemente de una de sus figuras, en la cual los bailarines forman un semicírculo o media caña, al hacer el círculo se llama "caña entera".

Con respecto al nombre de esta Danza no debemos dejar de mencionar la Media Caña que escribió el Maestro Francisco José Debali en su fantasía sobre la batalla de Cagancha y a la que hace referencia en primer término el Prof. Ayestarán. Si bien Debali denominó una de estas piezas Media Caña, danza para celebrar la victoria del ejército de Rivera, la misma no tiene reminiscencia con nuestra danza folklórica.

MEDIA CAÑA

Media Caña (fragmento) (Arch. L.A.)

El Malambo

Conocida en nuestro país, es danza individual, que ejecuta el varón al realizar toda clase de trenzados, pasos y floreos con sus pies.

Es un juego rítmico, en el cual el bailarín debe emplear gran imaginación y destreza.

(*) Brinco que se da cruzando los pies en el aire.

El malambo de contrapunto, se efectúa cuando el danzante se enfrenta a otro bailarín a competir en este juego rítmico, intensificando la destreza coreográfica.

El Malambo con boleadoras es otra variante, en que el danzante hace un brillante malabarismo.

Se llegaron a conocer en Uruguay otras danzas además de las nombradas, como ser el Gato, la Firmeza, la Huella, Danza de las cintas, Refalosa, Tin Tin, etc.

La vestimenta

Cuando se proyecta hacer un acto artístico con danzas que pertenecieron a distintas regiones, se trata que los bailarines se presenten con la vestimenta auténtica, que corresponda al lugar y época en que se bailaba. Se recurre al material histórico existente y a distintas fuentes de información.

Pese a ello, si bien la moda de cualquier época impone una línea de prendas y colores, no llega nunca a unificar el atuendo de todas las personas. Por tal razón hay discrepancia en las que se presentan.

Con respecto a nuestro país el atuendo que usó el hombre y la mujer en el ambiente rural y en el ciudadano sufrió cambios.

Estos fueron producidos por la moda y la peculiar tarea que realizaba el individuo.

Damos a continuación la vestimenta que usaron en principio el hombre y la mujer en el ambiente rural y luego su transformación a otra más moderna. Algunas prendas, al desaparecer del uso social, también se olvidan en la campaña, en cambio otras adquieren particular importancia y habrán de perpetuarse hasta nuestros tiempos, como por ejemplo *el poncho*.

El vestuario antiguo

MUJER

1) Blusa con mangas, algo escotada.
2) Amplia falda fruncida en la cintura.
3) Generalmente bailaba descalza.
4) Peinaba con raya al medio, con trenza o con moño.

VARON

1) Camisa de manga larga holgada, blanca o de otro color.
2) Calzoncillo blanco bordado, con puntillas o flecos que lucía sobre las botas.
3) Pantalón corto de donde sobresalía el calzoncillo que si era liso se ajustaba en las botas.
4) Botas de potro.
5) Chiripá, paño amplio que se sostiene en la cintura y se usa levantando entre las piernas.

6) El culero, pieza de cuero abierta en la delantera que se sostiene en la cintura con la faja.
7) Cinturón de cuero o paño.
8) Chaleco.
9) Pañuelo atado en la cabeza o al cuello.
10) Poncho.
11) Sombrero panza de burro y vincha.

Las botas de potro las confeccionaba él mismo con cuero, dejando la punta abierta. Cuando usaba espuelas las colocaba en la bota.

El vestuario moderno

MUJER

1) Blusa adornada con volados.
2) Pollera muy amplia con volados y vistosas enaguas con puntillas.
3) Peinado con raya al medio y trenza con moña de cinta en los extremos.
4) Zapatos con medias.
5) Pañuelo grande celeste sobre los hombros para el baile.

VARON

1) Camisa.
2) Bombacha, pantalón amplio generalmente negro que ajustaba en la bota.
3) Botas de cuero fuertes y cerradas en el pie.
4) Faja y cinturón de cuero, sostenido con la rastra. (*)
5) Saco o chaleco.
6) Pañuelo al cuello.
7) Sombrero de ala ancha.
8) Poncho.

El poncho es un paño o tejido amplio con abertura en el centro, por donde se pasa la cabeza. La prenda más funcional que usó el hombre de campo y que atravesó las distintas etapas perpetuándose hasta nuestros días.

Tanto en la vestimenta del hombre como de la mujer había diferencias con respecto a su función social en general y de acuerdo a ella era lógico que presentara en algunos casos una mayor unidad de criterio.

(*) La rastra es una especie de hebilla adornada con sus iniciales, monedas y medallas.

MUSICA AFRO-URUGUAYA

Desde la antigüedad, la esclavitud es un fenómeno universal. Esto se produce cuando la avaricia y el egoísmo se adueña del ser, es la esclavitud la sujeción de una persona al dominio de otra.

Tuvo variado origen según los pueblos en que se practicó. En América se caracterizó por dos aspectos:

1º) Porque se produce con la raza negra, un grupo humano diferente.

2º) La esclavitud se llevó a cabo por medio de la trata.

El negro era indispensable en la estructura económica colonial. El indio es suplantado por el negro, en virtud de su escasa resistencia física para el trabajo. El nuevo continente nacía a la era económica y necesitaba abundante mano de obra, y que resultara barata y con alto rendimiento. La esclavitud se institucionalizó en América y era común que cualquiera que poseyera algún capital tuviera negros esclavos para su servicio.

La esclavitud en nuestro país fue similar a la de otros países americanos. Comienza a fines del siglo XVII lentamente, siendo muy elevado el número hacia 1750.

Provenían de diferentes lugares del Africa, principalmente de procedencia sudanesa y bantú. Algunos historiadores sostienen la tesis de la existencia de Congos en el Uruguay; y el Candombe sería similar a la Congada del Brasil.

El Candombe y la Congada son fiestas de pueblos Congos (Bantus) y la familia "Congo" estaba integrada por varios grupos en Africa.

Los negros al ser trasladados de la selva africana traen consigo ritos y costumbres que no evidenciarán fácilmente. No dará ocasión de que el blanco conozca sus danzas, las practicará secretamente.

Gran parte del ritual africano es litúrgico y secreto, asistían sólo los iniciados a estas manifestaciones de su culto.

La extinción de los cultos negros no permitió investigar por el campo religioso el origen étnico de los negros en el Río de la Plata.

La música africana en el Uruguay se desarrolla así:

1º) Los esclavos practican sus danzas rituales en forma secreta, participando sólo los iniciados. Esto es común en toda comunidad que presente similares características. Y desaparece el ritual auténtico al extinguirse los últimos sobrevivientes de la raza.

2º) La exteriorización de comparsa que hacen los negros hacia 1800. Participaba esta comparsa en la festividad de "Corpus Christi", fiesta religiosa del culto católico. Practican públicamente entre Navidad y Día de Reyes, CALENDA, CANDOMBE, TANGO o BAMBULA, entre otras.

3º) Derivada de las anteriores esta tercera etapa es la comparsa de carnaval, manifestación que se cumple hasta nuestros días.

De las manifestaciones secretas a la comparsa actual se produjo un cambio con proyecciones sociales.

La vena rítmica de estos hombres y mujeres de color se hace realidad en el "paso de candombe" y en la ejecución del TAMBORIL, instrumento con que acompaña el vistoso y contagioso paso. Lo ejecuta desde el niño hasta el anciano con soltura y gracia. Movimiento ordenado de izquierda a derecha, con contorsiones del cuerpo.

* * *

El derecho a las diversiones existió para los esclavos. Tenían lugar los días de fiesta de precepto (*) y debían concluir antes del toque de oración (antes de anochecer).

El lugar preferido de los montevideanos de ese entonces estaba comprendido entre las Bóvedas y el Cubo Sur, entre la muralla y la parte poblada que daba frente al mar.

Los domingos y días festivos, los negros se agrupaban sobre la Costa Sur. Se ubicaban por nación en los distintos predios que se habían improvisado y que llamaban "canchas". Allí cada grupo se entregaba a la danza con frenesí, olvidando su triste situación de esclavos.

Una de sus principales fiestas en que recordaban su terruño africano era la Fiesta de Reyes (6 de enero).

Con gran entusiasmo se entregaban a la acción coreográfica que recordaba la coronación de los Reyes Congos.

Cada grupo de tribu elegía un rey y una reina. Se vestían con los mejores vestidos que encontraban. Disfraces brillantes y llamativos que estuvieran acorde con la jerarquía que ostentaban por un solo día.

Por la mañana concurrían a la Iglesia, paseaban por la ciudad y luego cada grupo en la plaza del Mercado festejaba jubilosa y ruidosamente con danzas nativas. Hay crónicas que mencionan que hacia 1825 se practicaba esta fiesta en el Montevideo colonial.

Los personajes del candombe

El Candombe estaba integrado por varios personajes que representaban la reyecía de su país, y símbolo de autoridad; ellos eran:

EL REY
LA REINA
EL PRINCIPE
EL ESCOBILLERO
EL GRAMILLERO

(*) Los domingos y fiestas religiosas del culto catolico no laborables en su época, por ejemplo Navidad, Año Nuevo, Reyes, etc.

El Rey y la Reina. Se vestían con ropa lujosa acorde a la dignidad real que tenían al ser investidos por ese día.

El Príncipe. Vestía igualmente a su dignidad real

El Escobillero. Era el antiguo maestro de ceremonias. Se destacaba en su vestimenta que llevaba en forma de delantal una piel de oveja, de ésta pendían varios objetos (cascabeles, espejos) que sonaban y brillaban. Llevaba el mando con un palo, luego con una escobilla. La hace girar y rodar sobre sus brazos y todo el cuerpo con prodigiosa habilidad.

El Gramillero. Representaba el médico de la tribu o el hechicero. Viste sombrero negro de copa y levita del mismo color, símbolo de su dignidad, anteojos y barba (de algodón), como señal de gran experiencia y una valijita en la mano izquierda donde lleva sus hierbas medicinales y curativas (de ahí el nombre de curandero) y en la derecha un bastón que serpentea al dar pasos rítmicos y temblorosos.

Finalmente acompañaban el cortejo hombres y mujeres disfrazados con vestidos de vivos colores.

El Candombe

Los acontecimientos del Candombe en el Uruguay están en la práctica del culto pagano africano y en el de la religión católica.

Desde 1760 aproximadamente el negro estaría incorporado y participaba con bailes de ciertas ceremonias.

Las manifestaciones exageradas que realizaban (contorsiones o gestos estáticos) y de las cuales hablan los viajeros de la época se presume que no aparecerían durante estas tranquilas festividades religiosas.

Los rituales africanos como ya señalamos no se practicaron públicamente, frente al hombre blanco dejaban aflorar de su interior una mezcla de sus primitivas costumbres, con las danzas que conoció en Montevideo y todo el entorno musical circundante.

A pesar de no ser tan fuerte la presencia de la música negra en nuestro país como lo fue en Brasil por ejemplo, dejó su huella inconfundible en el Candombe.

Las danzas practicadas por los negros pertenecen a las "danzas colectivas", bailan juntos sin reconocerse en pareja.

Al Candombe se le dio el nombre de "Tambos o Tangos". En lenguaje africano bailar es "tamgu" o "tangu", y los negros llamaban a su tamboril "tango".

La palabra tango en el siglo XIX se utilizó para definir tres manifestaciones musicales diferentes:

1º) El tango de los negros esclavos.
2º) El tango, como baile típico rioplatense.
3º) El tango español en las últimas décadas de ese siglo.

Antes de 1830 la danza de esclavos se conoció como calenda o tango, luego se empieza a llamar candombe.

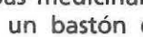
Otras danzas negras que tuvieron vida en nuestro suelo son la Chica y la Bámbula.

La Chica es danza de pareja suelta en conjunto. La Bámbula es una danza guerrera colectiva y la más auténtica expresión africana practicada por los grupos étnicos transplantados a esta tierra.

Esta danza entra en decadencia al rechazarla las mismas jóvenes y mostrar su preferencia por las danzas europeas de Salón.

El Candombe, que había aflorado a fines del siglo XVII por degeneración de los ritos africanos, desaparece luego de 1870, dejando como legítima herencia "su paso", algunos de sus personajes y el tamboril, instrumento que ha sobrevivido y mantiene vigencia en las llamadas y comparsas del Carnaval.

Con respecto a las melodías del Candombe no quedan vestigios, al no conservarse registrada esta música.

Se conoce el "pie de música negra", que se representa por medio de la síncopa  ; dicho *pie* es el que caracteriza la música negra en América.

A pesar del tiempo transcurrido desde el traslado del negro de la selva africana a América, aún perviven valores que en cierta forma unen el pasado con el presente.

De la supervivencia de música afrouruguaya han quedado algunos de los personajes dramáticos: El Escobero, el Gramillero, la Mama Vieja y la Negrita; estas dos últimas derivadas de las antiguas.

Las comparsas de Carnaval, especialmente en Montevideo, y los conjuntos de llamadas son supervivencias folklóricas que se mantienen vigentes, renovando cada año su alegría y colorido en los desfiles de "Llamadas".

Los instrumentos afro-uruguayos

El transplante de los africanos al Uruguay produjo un lógico proceso, sus danzas y ritos no permanecen intactos ante un cambio tan radical de ambiente.

La música africana se va perdiendo lentamente a consecuencia de la convivencia de las dos razas, originando nuevas manifestaciones que llamaremos música "afrouruguaya".

El instrumento negro se caracteriza por el *tamboril*, único instrumento que ha perdurado y continuó en vigencia; el resto desapareció junto con las danzas y las ceremonias.

Teniendo presente la moderna clasificación de los musicólogos Hombostel y Curt Sachs, los instrumentos usados se agrupan en: Idiófonos y Membranófonos.

Idiófonos	*Membranófonos*
Marimba	Tamboril
Mazacallas	
Mates o porongos	
Tacuaras	
Canillas de animales	
Palillos	

La Marimba

Es un instrumento construido con placas de madera de distinta longitud, teniendo un resonador inferior de calabaza. Es un xilófono, las placas se percuten con dos palillos y pueden dar una melodía. Los xilófonos sin resonador no son africanos, pertenecen al Asia Central.

El Mazacalla

Es una maraca de metal construida con dos conos de hojalata unidos en sus bases; se le coloca un mango de madera y dentro de la maraca se introducen piedrecitas o algún otro elemento que al agitar producen sonido. Este instrumento es el que sigue al tamboril en importancia organológica en la música negra.

El Mate o Porongo

Es como una especie de maraca; el sonido se destacaba por el golpe de las conchillas sobre su caparazón.

La Tacuara

Instrumento primitivo de golpe directo. Es una caña de aproximadamente 70 cms. de largo con el mayor diámetro posible. Se apoyaba sobre dos horquetas percutiéndose con palillo de madera.

Las Canillas

Primitivo instrumento de percusión fabricado con canillas de animales lanares, atadas en forma de escalera, se hacía sonar al entrechocarlas con otro hueso.

Los Palillos

Fueron mencionados por Isidoro de María, sin más referencia posiblemente se trata de dos palillos entrechocados como la "clave".

Membranófonos

El Tamboril.

Los tamboriles se comenzaron a construir con barricas de yerba. Con el correr del tiempo las barricas fueron desapareciendo al no llegar más la yerba con este envase.

Hace un poco más de una década que se comenzó a fabricar con madera de pino brasil.

La madera debe tener media pulgada de espesor y se cortan las duelas (las tablas que forman el tambor), todas del mismo ancho; el largo dependerá del nombre, o sea a qué cuerda pertenece en el conjunto.

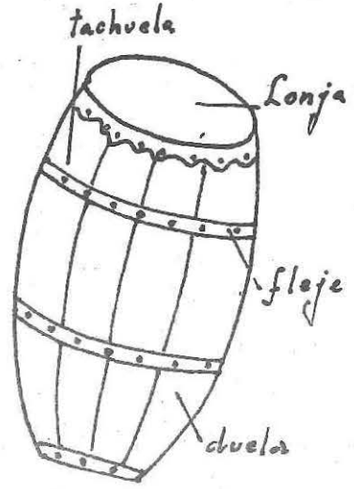
Se moja la madera, con agua caliente, se trabaja al horno y cuando llegó a la curvatura deseada se corta y arma.

Las duelas se van encolando de a una hasta la última. Luego se coloca a presión los flejes; éstos son aros con remaches, que sirven para sostener las duelas, llevan 4 o 5 flejes según la medida, y se clavan tachuelas debajo y

sobre el fleje, a fin de que no se corra. El tamboril es de forma ovoide alargada y su parte inferior es abierta. Sobre la superior se coloca una membrana, lonja de vaca común (previamente tratada), se moja y clava con tachuelas. Las lonjas más finas se emplean en los más chicos y la más gruesa en el piano y bombo.

Se colocan también "sostenes" para llevarlos colgados, con ganchos pasándoles luego un "talín", tela gruesa de diferentes medidas. Según el tamaño del tamboril es el ancho de esta tela.

Se están fabricando tamboriles con tensores como tienen los timbales. Se coloca un aro por dentro a la altura de la boca donde se ajusta la membrana y luego se colocan los tensores.



Tamboril

Estos tamboriles se emplean sólo en conjuntos populares.

La idea de construir tamboriles con tensores surgió de la "tumbadera", instrumento de orquesta tropical; es más fino, alto y la lonja más gruesa, al llevar tensores permite una rápida corrección del sonido.

Los tamboriles con tensores son muy útiles en el Teatro, por ejemplo, pues evita el tener que prender fuego para afinarlos.

En desfiles oficiales de Carnaval u otro acto similar no está permitido usar tamboriles con tensores; deben utilizarse los tradicionales.

Los tamboriles se pintan o decoran en su caja exterior.

Forman un conjunto de cuatro tamboriles de diverso tamaño y por lo tanto de registros diferentes que responden aproximadamente a la tesitura empleada para la voz humana.

CHICO (soprano)
REPIQUE (contralto)
PIANO (tenor, más bien barítono)
BOMBO (bajo)

Los dos primeros son los más pequeños y los que tienen mayor demanda, le sigue luego el piano. Este se está construyendo un poco más grande y desaparece el bombo quedando formado un conjunto de tres en lugar de cuatro como es tradicional.

Cualquiera de los tamboriles se lleva colocado sobre el lado izquierdo debajo del brazo, mientras la correa se apoya en el hombro derecho.

La ejecución se realiza ahora con un macillo de madera que percute con la mano derecha sobre la lonja y sobre la caja alternando con el golpe que producen los dedos o la palma de la mano izquierda.

Resulta así tres golpes de altura diferente. Anteriormente el tamboril se ejecutó sólo con las manos.

El "piano" es el que lleva el ritmo básico, sean tres o cuatro las cuerdas, mientras juega permanente el repique. Cada tamborilero ejecuta un ritmo propio y cuando desean cambiar el mismo, la señal es sólo una mirada.

Con respecto a la afinación se templan acercándolos al fuego (pequeña fogata que hacen en la calle); previamente le aplican saliva y lo acercan y retiran hasta conseguir el temple deseado.

Debemos recordar que cada uno tiene una diferencia de altura de una quinta aproximadamente, nunca al unísono en las distintas cuerdas, esto justamente es siempre lo que deben evitar.

El tamboril afrouruguayo se hizo también muy popular fuera de fronteras, y se construyen para el exterior previo encargo.

RONDAS Y JUEGOS INFANTILES

Conjuntamente con las canciones, danzas, cánticos religiosos y rituales africanos, penetraron al país una serie de rondas, juegos y romances denominados *Cancionero Europeo Antiguo*.

Este cancionero se extendió a todo lo largo y ancho de la República sin sufrir aparentemente transformaciones y superviviendo intacto en los distintos planos sociales.

El niño entona desde muy pequeño un vasto repertorio de canciones y juegos que se trasmiten de generación en generación, por vía oral.

El Profesor Ayestarán asegura, en la investigación que realizó, que llegan al centenar las melodías a una sola voz que permanecen vigentes. Estas melodías no tienen acompañamiento instrumental y pueden clasificarse en:

1) Canciones — Arrullos (arrorró)
   — Canciones (Se va, se va la lancha)
   — Romances (Delgadina - Mambrú)

2) Canciones
   Danzadas (rondas) — Yo la quiero ver bailar
   — Sobre el puente de Aviñón

3) Juegos no cantados — De sólo dos (Fideo fino)
   — En grupo (Martín pescador)

Arrorró (ejemplo de arrullo)

Todo este cancionero es de melodía sencilla, silábico, y su coreografía en caso de rondas o juegos es de ámbito reducido.

La mayoría pertenece a antiguos cancioneros europeos (como el arrorró, que deriva de una de las famosas Cantigas de Alfonso X "El Sabio", Rey español muy adelantado en su época); otras en cambio nacieron en América.

SOBRE EL PUENTE DE AVIÑON

So bre el puente de Avi-ñón to.dos bailan to.dos bailan sobre el
puente de Avi-ñon todos bailan yo tambien. Ha cena si a
si las lavan de ras ha cena si a si me gusta a mi.

Sobre el puente de Aviñón (ejemplo de Rondas)

LAURO AYESTARAN

Nació en Montevideo el 9 de julio de 1913. Realizó sus estudios de Primaria y Secundaria en el Colegio y Liceo Sagrado Corazón (P.P. Jesuitas) ingresando luego en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Cursó paralelamente sus estudios musicales en el Conservatorio Musical Larrimbe.

Abandonó la Facultad para dedicarse a su inspirada vocación de investigador y docente.

Puede considerarse a nuestro distinguido compatriota como un Precursor en el campo de la investigación musical en el Uruguay.

Desde joven comenzó sus actividades como crítico musical y docente. A los veintitrés años comienza su actividad en el periódico "El Bien Público", habiendo escrito para toda la prensa capitalina con honestidad y acertados juicios.

Se desempeñó como profesor de Canto Coral e Historia de la Música en Enseñanza Secundaria. Más adelante ejerció en: Instituto de Profesores Artigas como Profesor de Historia de la Música y en el Conservatorio Nacional, Profesor de Folklore uruguayo en la Escuela Municipal de Música, Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Director de la Sección Musicología del Museo Histórico Nacional, Director de Programaciones del Sodre y Profesor de Investigaciones Musicales *(Fulltime)* en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Su primer trabajo de investigación publicado fue sobre Doménico Zípoli, gran compositor y organista romano de 1700 llegado al Río de la Plata.

En 1943 comenzó sus viajes en nuestro territorio a fin de recoger las melodías existentes y trasmitidas por tradición oral.

La investigación del folklore ocupó gran parte de su tiempo. Trabajó duro visitando la población de la campaña, logrando rescatar de una muerte segura el valioso acervo folklórico. Este trabajo lo pautó y clasificó según las épocas, los estilos y demás elementos que comprenden un serio estudio musicológico.

El material se conserva en el Museo Histórico Nacional; ascienden a unas 4.000 las grabaciones de campo obtenidas en cinta o registradas en disco.

Ayestarán falleció el 22 de julio de 1966 y alcanzó un justo triunfo. Trascendió también en sus publicaciones que lo revelan un adelantado musicólogo en la investigación de la música en el Uruguay.

INDICE

Prólogo 7

LAS MANIFESTACIONES MUSICALES INDIGENAS 11

LA PENETRACION DE LA MUSICA EUROPEA 13

LA MUSICA EN LA IGLESIA 13
Las primeras iglesias 15
Primera misa escrita en el Uruguay 16
LA MUSICA EN EL TEATRO 19
La tonadilla escénica 19
El Melólogo 20
La Zarzuela 20
La Opera Italiana 21
La primera ópera completa. El Engaño feliz 21
Las reformas de la Casa de Comedias 21
El teatro Solís 23
LA MUSICA EN EL SALON COLONIAL 26
Las danzas 27
El Minué 28
La Contradanza 29
La coreografía de la Contradanza 29
La Mazurca 29
El Vals 30
La Polca 31
El Chotis 32
La Gavota 32
Las Sociedades Filarmónicas 32

LA FORMA HIMNO 35

EL HIMNO NACIONAL 36
La música del Himno 36
El proceso de gestación 38
Francisco Acuña de Figueroa 40
Francisco José Debali 41

LA MUSICA 45

La música culta 45
La música folklórica 46
La música popular 46

LOS INSTRUMENTOS 47

La guitarra 47
El acordeón 48

EL FOLKLORE 50

El Estilo 51
La Cifra 53
La Milonga 55
La Milonga como payada 55
La Vidalita 57
La Serenata 58
La Chimarrita 59
Las danzas 59
Clasificación de las danzas 60
Paso básico de la danza 61
Figuras básicas 61
Voces de mando 62
El Pericón 64
El Cielito 65
La Media Caña 66
El Malambo 67
La vestimenta 68
El vestuario antiguo 68
El vestuario moderno 69

MUSICA AFRO-URUGUAYA 70

Los personajes del Candombe 71
El Candombe 72
Los instrumentos afro-uruguayos 73

RONDAS Y JUEGOS INFANTILES 77

LAURO AYESTARAN 79

ADVERTENCIA
La copia parcial o total no autorizada de esta publicación esta penada por la ley.

Se terminó de imprimir
en el mes de marzo de 1992
en **TRADINCO S.A.**
Minas 1367 - Montevideo
tel.:49 44 63.
Dep.Legal Nº255.876

COMISION DE PAPEL
Edición impresa al amparo
del art.79 de la ley 13.349

Siempre el estudiante niño o joven debe tener a su alcance el LIBRO que le aporte elementos acertados y didácticos enfoques de su asignatura.

El presente volumen de LA MUSICA EN EL URUGUAY cumple plenamente dichos objetivos.

MIRTA AMARILLA CAPI es egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Licenciada en Musicología, profesora de Solfeo y Piano además de otros estudios.

Es Prof. graduada de Educación Secundaria e ingresó a la Administración Pública por Concurso y actualmente cumple funciones de Musicóloga.

Tiene dos obras editadas; La Música en el Uruguay 1983 (3ª edición 1989) y el Manual ARMONIA que contiene los principios fundamentales de la Música 1988, ambos libros fueron aprobados por el Consejo de Educación Secundaria para los estudiantes.

Ha realizado interesantes Ciclos de Divulgación Cultural por la Emisora Oficial, algunos dedicados a los estudiantes.

También cursos y seminarios en Montevideo y ha asistido a Festivales y Jornadas en el Exterior. Numerosas Conferencias sobre temas de su profesión, crónicas musicales y trabajos de investigación complementan su seria y distinguida carrera.